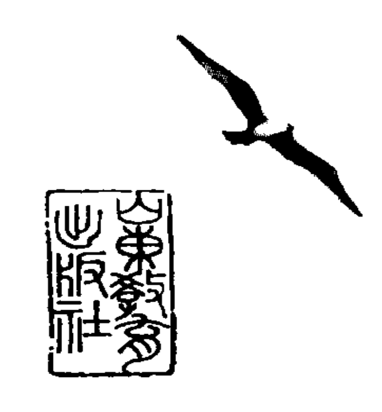
百年中国文学总系

主编 谢冕 副主编 孟繁华

1928 革命文学

旷新年 著



百年中国文学总系

主编　谢冕　副主编　孟繁华

1928:革命文学

旷新年　著

出 版 者:山东教育出版社
（济南市纬一路 321 号　邮编:250001）
电　　话:(0531)2023919　传真:(0531)2050104
网　　址:http://www.sjs.com.cn
发 行 者:山东教育出版社
印　　刷:山东新华印刷厂临沂厂
版　　次:1998 年 5 月第 1 版
2002 年 4 月第 2 次印刷
印　　数:3001—5000
规　　格:889mm×1192mm　32 开本
印　　张:13 印张
插　　页:5 插页
字　　数:245 千字
书　　号:ISBN 7-5328-2481-0/I·69
定　　价:21.40 元

图书在版编目(CIP)数据

1928:革命文学/旷新年著.—济南:山东教育出版社,1998(2001 重印)
(百年中国文学总系/谢冕主编)
ISBN 7-5328-2481-0

Ⅰ.1… Ⅱ.旷… Ⅲ.现代文学-文学研究-中国
Ⅳ.I206.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 070654 号

总序一

辉煌而悲壮的历程

谢　冕

百年中国文学这样一个题目给了我们宏阔的视野。它引导我们站在本世纪的苍茫暮色之中，回望上一个世纪末中国天空浓重的烟云，反思中国社会百年来的危机与动荡给予文学深刻的影响。它使我们经受着百年辉煌的震撼，以及它的整个苦难历程的悲壮。中国百年文学是中国百年社会最亲密的儿子，文学就诞生在社会的深重苦难之中。

近、现代的中国大地被它人民的血泪所浸泡。这血泪铸成的第一个精神产品便是文学。最近去世的艾青用他简练的诗句传达了中国作家对于他的亲爱土地的这种感受：

假如我是一只鸟

我也应该用嘶哑的喉咙歌唱

这被暴风雨所打击着的土地
这永远汹涌着我们悲愤的河流
这无止息地吹刮着的激怒的风……
和那林间无比温柔的黎明……
——然后我死了
连羽毛也腐烂在土地里面

为什么我的眼里常含泪水?
因为我对这土地爱得深沉……

嘶哑的喉咙的歌唱、感受到的悲愤的河流和激怒的风,以及在温柔的黎明中的死去,这诗中充盈着泪水和死亡。这些悲哀的歌唱,正是百年中国文学最突出、最鲜明的形象。

我在北京写下这些文字的时间,是公元1996年的5月。由此上溯100年,正是公元1896年的5月。这一年5月,出生在台湾苗栗县的诗人丘逢甲写了一首非常沉痛的诗,题目也是悲哀的,叫《春愁》:“春愁难遣强看山,往事惊心泪欲潸,四百万人同一哭,去年今日割台湾。”诗中所说的“去年今日”,即指1895年,光绪二十一年,甲午战败的次年。此年签订了《马关条约》,正是同胞离散、民族悲痛的春天的往事。

中国的近、现代就充斥着这样的悲哀,文学就不断地描写和传达这样的悲哀。这就是中国

百年来文学发展的大背景。所以，我愿据此推断，忧患是它永久的主题，悲凉是它基本的情调。

它不仅是文学的来源，更重要的是，它成了文学创作的原动力。由此出发的文学自然地形成了一种坚定的观念和价值观。近代以来接连不断的内忧外患，使中国有良知的诗人、作家都愿以此为自己创作的基点。不论是救亡还是启蒙，文学在中国作家的心目中从来都是“有用”，文学有它沉重的负载。原本要让人轻松和休息的文学，因为这责无旁贷和义无反顾的超常的负担而变得沉重起来。

中国百年文学，或者说，中国百年文学的主流，便是这种既拒绝游戏又放逐抒情的文学。我在这里要说明的是中国有了这样的文学，中国的怒吼的声音、哀痛的心情，于是得到了尽情的表达，这是中国百年的大幸。这是一种沉重和严肃的文学，鲁迅对自己的创作作过类似的评价。他说他的《药》“分明留着安特莱夫式的阴冷”；说他的《狂人日记》，“意在暴露家族制度和礼教的弊害，却比果戈里的忧愤深广”，“也不如尼采超人的渺茫”；有人说他的小说“近于左拉”，鲁迅分辩说：“那是不确的，我的作品比较严肃，不及他的快活。”

从梁启超讲“欲新一国之民，不可不先新一国之小说”起，到鲁迅讲他“为什么要写小说”旨在“启蒙”和“改良这人生”止，中国文学就这样自觉地拒绝了休息和愉悦。沉重的文学在沉重的现实中喘息。久而久之，中国正统的文学观念就因之失去了它的宽泛性，而渐趋于单调和专执。文学的直接功利目的，使作家不断把他关心的目标和兴趣集中于一处。这种“集中于一处”，导致最终把文学的价值作主流和非主流、正确和非正确、健康或消极等非此即彼的区分。被认为正确的一端往往受到主流意识形态的嘉许和支持，自然地生发出严重的排他性。中国文学就这样在文学与非文学、纯文学与泛文学、文学的教化作用与更广泛的审美愉悦之间处境尴尬，更由此引发了无穷无尽的纷争。中国文学一开始就在酿造着一坛苦酒。于是，上述我们称之为的中国文学的大幸，就逐渐地演化为中国文学的大不幸。

中国近代以来危亡时势造出的中国文学，百年来一直是作为疗救社会的“药”而被不断地寻觅着和探索着。梁启超的文学思想是和他的政治理想紧紧相连的，他从群治的切入点进入文学的价值判断，是充分估计到了小说在强国新民方面的作用的。文学锲入人生、社会，希望

成为药饵，在从改造社会到改造国民性中起到直接的作用。这样，原本"无用"的文学，一下子变得似乎可以立竿见影地"有用"起来。这种观念的形成，使文学作品成为社会人生的一面镜子，传达着中国实际生活的欢乐与悲哀。文学不再是可有可无之物，也不再是小摆设或仅仅是茶余饭后的消遣，而是一种刀剑、一种血泪、一种与民众生死攸关的非常具体的事物。

文学在这样做的时候，是注意到了它的形象性、可感性，即文学的特殊性的。但在一般人看来，这种特殊性只是一种到达的手段，而不是自身。文学的目的在别处。这种观念到后来演绎为"政治标准第一，艺术标准第二"，就起了重大的变化。而对于文学内容的教化作用不断强调的结果，在革命情绪高涨的年代往往就从强调"第一"转化为"唯一"。"政治唯一"的文学主张在中国是的确存在过的，这就产生了我们认知的积极性的反面——即消极的一面。不断强调文学为现实的政治或中心运动服务的结果，是以忽视或抛弃它的审美为代价的：文学变成了急功近利而且相当轻忽它的艺术表现的随意行为。

百年中国文学的背景是一片苍茫的灰色，在灰色云层空茫处，残留着上一个世纪末惨烈

的晚照。那是1840年虎门焚烟的余烬，那是1860年火烧圆明园的残焰，那是1894年黄海海战北洋舰队沉船前最后一道光痕……诞生在这样大背景下的文学，旨在扑灭这种光的漫延，的确是一种大痛苦和大悲壮。但当这一切走向极端，这一切若是以牺牲文学本身的特性为代价，那就会酿成文学的悲剧。中国近、现代历史并不缺乏这样悲剧的例子，这些悲剧的演出虽然形式多端，但亦有共同的轨迹可寻，大体而言，表现在下述三个方面：

一、尊群体而斥个性；

二、重功利而轻审美；

三、扬理念而抑性情。

80年代以来中国大陆实行开放政策，经济的开放影响到观念的开放，它极大地激活了文学创作。历史悲剧造成的文学割裂的局面于是结束，两岸三边开始了互动式的殊途同归的整合。应该说，除去意识形态的差异不谈，中国文学因历史造成的陌生、距离和误解正在缩小。差别性减小了，共同性增多了，使中国原先站在不同境遇的文学，如今站在了同一个环境中来。商业社会的冲击，视听艺术的冲击，这些冲击在中国的各个地方都是相同的。市场经济和商品化社会使原来被压抑的欲望表面化了。文学艺术

的社会价值重新受到怀疑。文学创作的神圣感甚至被亵渎，人们以几乎不加节制的态度，把文学当做游戏和娱乐。

摆脱了沉重负荷的文学，一下子变得轻飘飘的，它的狂欢纵情的姿态，表现了一种对于记忆的遗忘。上一个世纪末的焦虑没有了，上一个世纪末那种对于文学的期待，也淡远了。在缺乏普遍的人文关怀的时节，倡导重建人文精神；在信仰贫乏的年代，呼吁并召唤理想的回归；这些努力几乎无例外地受到嘲弄和抵制。这使人不能不对当前的文化趋势产生新的疑虑。

在百年即将过去的时候，我们猛然回望：一方面，为文学摆脱太过具体的世情的羁绊重获自身而庆幸；一方面，为文学的对历史的遗忘和对现实的不再承诺而感到严重的缺失。我们曾经自觉地让文学压上重负，我们也曾因这种重负而蒙受苦厄。今天，我们理所当然地为文学的重获自由而感到欣悦。但这种无所承受的失重的文学，又使我们感到了某种匮乏。这就是这个世纪末我们深切感知的新的两难处境。

我们说不清楚，我们只是听到了来自内心的不宁。我们有新的失落，我们于失落之中似乎感到了冥冥之中的新的召唤。在这个世纪的苍茫暮色中，在这个庄严肃穆的时刻，难道我们是

企冀着文学再度听从权力或金钱对它的驱使而漂流么?显然不是。我们只是希望文学不可耽于眼前的欢愉而忘却百年的忧患，只是希望文学在它浩渺的空间飞行时不要忘却脚下深厚而沉重的黄土层——那是我们永远的家园。

总序二

《百年中国文学总系》的缘起与实现

孟繁华

《百年中国文学总系》的出版，与它的参与者们来说，无疑是一件令人感奋的事情，它使每位著者多年从事的、有兴趣的研究对象，在一个整体性的框架内得以表达，在充分体现作者学术个性的前提下，又集中表达了一个学术群体对百年中国文学的思考。在又一个世纪即将莅临之前，我们将自己的思考留在这个世纪的黄昏。

这是一个学术群体共同完成的成果。应该说，每位著者都在自己述及的时段长期从事教学和研究，并有影响不同的成果在学界产生反响。需要指出的是，"百年中国文学"这一概念，首次诞生于80年代末期，它的提出者，是丛书主编谢冕先生。那是中国社会生活发生了重大

变动的年代，它不止是经济活动合理性地成为社会生活的主体，而且，长期占支配地位的社会价值观念、思想观念和道德观念等，都发生了重大变动甚至解体。百年中国的命运及当下的现实，使许多知识分子的内心凝重而悲凉。与历史的断裂感，洪水出闸般地掠过人们心的堤坝，对自身生活丧失解释力的苍茫感，被许多人隐约感到。一时间，“失语”一词开始流行。所谓“失语”，并非是学人丧失了学术表达的语言能力，关键是对个体的生存方式和价值产生了怀疑，他们的社会位置发生了突变。谢冕对这些变化并非没有感知，但他从未表达，在他的学生面前依然如故。出于对学术发展和教学的考虑，自1989年10月起，他以“批评家周末”的形式，对就学于他的博士生和国内外访问学者进行教学和研讨活动，决定对百年中国文学进行系统的梳理和研究。限于当时的学术环境和“批评家周末”的影响，在京的许多青年学者和在校的青年教师，都自愿地参加了这一定期的活动。这不仅提高了研讨活动的学术质量，同时也为青年学人提供了较好的学术环境。“百年中国文学”的概念，正是这时由谢冕先生正式提出的。他指出：“百年中国文学”的提出，受到了黄子平、钱理群、陈平原三人于80年代中期提出的“二十

世纪中国文学”的启发，这一文学整体观的思路有很大的开创性，在当时产生了广泛的影响，甚至在一定程度上改变了现、当代中国文学研究的传统思路。但是，由于各种原因，对20世纪中国文学的研究实践，尚未来得及展开。我们的工作，则是进行具体的操作实践。不同的是，谢冕的“百年中国文学”的思路，将视野前移至1895年前后。在他看来，发生于1898年的戊戌变法，开启了中国知识分子思考中国变革的先声，它极大地启发了后来者，或者说，那一事件作为重要的思想资源，不断地鼓舞、感召了富有忧患传统的中国知识界。因此，他的“百年中国”，大体指的是1895至1995年。

1989年10月至1990年7月，谢冕主持了他总体构想中的第一阶段的工作，他将研究活动的总题目命名为“百年中国文学——世纪之交的凝望”，在这一总题目下，有十个具体的研究题目在那一年完成，并先后在国内重要的学术刊物上发表，成书后因出版原因而束之高阁。但它为后来的工作奠定了基础并积累了经验。1990年开始，总体构想中的“二十世纪中国文学”丛书付诸实施，丛书十卷于1993年由时代文艺出版社一次出齐，它受到了国内外学界的关注和好评。谢冕在丛书的总序中，简约地回顾

了中国文学与百年中国的关系，检讨了百年来文学与现实难以分离的合理性及其后果。他说："中国文学的创作和研究受制于百年的危亡时世太重也太深，为此文学需自愿地（某些时期也曾被迫地）放弃自身而为文学之外的全体奔突呼号。近代以来的文学改革几乎无一不受到这种意识的约定。人们在现实中看不到希望时，宁肯相信文学制造的幻象；人们发现教育、实业或国防未能救国时，宁肯相信文学能够救民于水火。文学家的激情使全社会都相信了这种神话。而事实却未必如此。文学对社会的贡献是缓进的、久远的，它的影响是潜默的浸润。它通过愉悦的感化最后作用于世道人心。它对于社会是营养品、润滑剂，而很难是药到病除的全灵膏丹。"文学的功用曾被人为地夸大，但考虑到百年中国具体的历史处境，他同时指出：

> 一百年来文学为社会进步而前仆后继的情景极为动人。即使是在文学的废墟之上我们依然能够辨认出那丰盈的激情。我们希望通过冷静的反思去掉那种即食即愈的肤浅而保留那份世纪的忧患和欢愉。文学若不能寄托一些前进的理想给社会人心以导引，文学最终剩下的只能是消遣和涂抹。即真的意味着沉沦。文学救亡的幻梦破灭之后，我们坚持的最后信念是文学必须和力求有用。正是因此，我们方在这世纪黄昏的寂寞一角

> 辛苦而又默默地播种和耕耘。

这样的认识或许不合时宜，或许因不够“新潮”而有保守和“传统”之嫌，但它显示出的作为中国现代知识分子的郑重思考，却依然令人为之动容。最后他说：

> 作为二十世纪的送行人，我们感到有必要把这一代人的醒悟予以表达。这种表达当然只能通过文学的方式。我们期待着放置于百年忧患背景之上而又将文学剥离其它羁绊的属于文学自身的思考。这种思考不意味着绝对的纯粹性，它期待着文学与它生发和发展的背景材料紧密联系。我们希望这种思考是全景式的，通过对于文学追求的描写折射出这个世纪的全部丰富性。

这套丛书，最大限度地发挥了每个作者的创造性，这些作品的学术个性及影响，至今仍为人们热情地谈论。但它不是在整体性的学术框架内系统谈论百年文学的著作。与此同时，1993年，谢冕主编了一本名为《中国文学百年梦想》的书，试图从文化思想史的角度，描述出百年中国文学的思想文化背景。这些，都是谢冕对百年中国文学总体研究构想的一部分。它们都还没有接近最后的目标。

1992年7月始，他逐渐向这一目标靠近。在那段时间里，“批评家周末”的成员，也是丛书的大部分作者，开始就自己承担的工作在研讨会

上报告。“百年中国文学”的大部分内容，都曾在研讨会上报告过。“批评家周末”的成员们，对每一个报告都热情地提出了建议和看法，它对于丰富丛书的内容、拓展作者的视野和思路，无疑是十分重要的。

1995年11月，召开了第一次编写会议。谢冕向全体与会者阐发了《百年中国文学总系》缘起、过程和追求的目标，并以16字对此作了概括：长期准备、谨慎从事、抓住时机、志在必成。他指出，丛书主要是受《万历十五年》、《十九世纪文学主潮》的启发，通过一个人物、一个事件、一个时段的透视，来把握一个时代的整体精神，从而区别于传统的历史著作。根据这一启发他提出了丛书编写的三点原则：

一、“拼盘式”：即通过一个典型年代里的若干个“散点”来把握一个时期的文学精神和基本特征。比如一个作家、一部作品、一个作家群、一种思潮、一个现象、一个刊物等等。这说明丛书不是传统的编年史式的文学史著作。

二、“手风琴式”：写一个“点”，并不意味着就事论事、就人论人，而是“伸缩自如”。“点”的来源及对后来的影响都可以涉及，强调重点年代，又不忽视与之相关的前后时期，从而使每部著作涉及的年代能够相互照应、联系。

三、"大文学"的概念：即主要以文学作为叙述对象，但同时鼓励广泛涉猎其他艺术形式，如歌曲、广告、演出等等。

上述设想得到了严家炎、洪子诚、钱理群等先生的热情肯定和支持，并就年代选择，校园文化、政治文化、商业文化的关系，良好的文风和学风等看法，丰富了丛书的设想，并具有操作上的可行性。

《百年中国文学总系》丛书，从缘起到实现，历经了七年多的时间。它的出版，将为百年中国文学的研究提供一个参照。对我们这些参与者来说，它是一个值得纪念的工作，它的整个过程，值得我们深切地怀念。作为"跑龙套"的，我协助谢冕先生自始至终地参与了丛书的组织工作，因此，对丛书的全过程，我有必要做出上述记录和交待。

目 录

绪 论

1928 年发端的“30 年代文学”有着两个鲜明的特点：首先，它以无产阶级革命文学的倡导和对“五四”资产阶级现代性的“文化批判”与“五四”产生了自觉的、明显的断裂。它是马克思主义的启蒙运动，是无产阶级的“五四”。与“五四”反封建的主题相对照，它提出了崭新的反资本主义的主题。因此，30 年代初，“五四”文学革命中意气风发的猛将刘半农在回顾“五四”的时候就不禁慨叹：“我们这班当初努力于文艺革新的人，一挤挤成了三代以上的古人。”[①]其次，1928 年崛起的“30 年代文学”是在国民党的屠杀和日本帝国主义的侵略这种尖锐严峻的阶级斗争和民族危机中成长起来的。它与时代、民族、人民共着苦难、血腥、挣扎、斗争的命运，它唤醒和组织了人民，并且改变了历史。马克思曾经指出：“如果从观念上来考察，那么一定的意识形式的解体，足以使整个时代覆灭。”[②]1928 年的无产阶级文学运动突出地发展了马克思主义的意识形态理论，它解构了统治阶级的意识形态，最终颠覆了国民党的反动统治。姜穆说：“‘三十年代文学’之所以引起一再的研究，一再的讨论，倒不是‘三十年代文学’是最有

成就，最伟大的一个时期，而是在这个年代里，中共运用了文艺，逃过它危亡的命运，而且改写了历史。”[③]因此，我们可以说，“30年代文学”达到了中国传统的文学观念中“经国之大业，不朽之盛事”的最高理想境界；我们可以说，中国30年代文学史是一段血写的辉煌不朽的历史。

上海通社在编辑《上海研究资料》时总结说：“等到我们收拢这记录的累积时，我们可以得到如下的推论：(1) 有许多不同范畴的事物在同一年份内发现；(2) 事物相互间的联系在年份的前后发现，以致发展姿态锐化或钝化。”[④]这样从丰富的偶然性之中形成了所谓时代精神，形成了历史的主题和脉络。1928年发生的许多文学事实正是在“30年代文学”的映照之中凸显了其文学史的意义。

1. 暴日侵略下的中国

1928年1月1日，天津《大公报》第3版援引1927年12月27日《大阪每日新闻》的报道，披露了布哈林在12月9日和10日在共产国际大会对外报告中“攻击日本之对华政策，称日之外交政策，在世界上之资本主义国中乃最侵略的”的内容。[⑤] 1928年，国民革命军第二次开始北伐，日本力图阻挡中国的统一，不断对中国南北政府和军队进行威胁、利诱、挑衅和干涉。1928年5月3日日军悍然制造“济南惨案”，将战地政务委员会外交主任兼山东交涉员蔡公时肆意凌辱，惨无人

道地割去耳鼻舌头，挖去眼睛，然后用机枪扫射。5月9日，日军进攻济南，蒋介石电令北伐军"暂行让步"，退出济南。来不及撤退的军民被日军疯狂屠杀，史称"五九国耻"。军阀孙传芳电称："南曰讨赤，北曰讨赤，宗旨既同，争于何有？现在济南事变，日人侮我太甚，本人受良心之督责，不愿再事内争。"南北政府一致对日抗议。张作霖发出息战通电，6月3日退出北京。6月4日，日本军队制造"皇姑屯事件"，炸死张作霖。同日，未来的伪"满洲国"皇帝溥仪在日军保护下逃离天津。

张学良不顾日本的要求，于1928年12月29日使"东北易帜"，实现了中国的统一。于是，很快日本于1931年9月18日发动沈阳事变，侵占东北。1932年1月28日，日军进攻中国现代化的心脏上海。据经济学家估计，尽管战事频仍，1928年至1936年间，中国现代工业的平均增长率仍然高达8.4%，[⑥]因此被称为"中国资产阶级的黄金时代"。中国现代化的迅速发展，使日本帝国主义进一步加紧了侵略中国的步伐，1937年7月7日，发动了全面侵华战争，使中国现代化和中国现代文学的发展突然中断。在很大程度上，中国现代化的失败史，其另一面就是日本侵略中国的历史。

面对暴日的不断侵略，蒋介石和南京国民党政府执行软弱屈辱的"不抵抗政策"，从而使它在现代民族主义情绪的高涨中丧失了其统治的合法性，最终导致西安事变的爆发。因此在某种意义上说，蒋介石政权首先是毁灭在对日本帝国主义的屈膝投降之中。日本的侵犯和战争的全面爆发打断了中国现代文学的自然

发展，使中国现代文学史上产生了“抗战文学”的特殊阶段。

2. 国民党统治的失败

1928年元旦，国民政府在南京举行开国纪念大会，这是自孙中山民国元年就任临时大总统以来，国民政府第一次能够在南京举行开国纪念大会。中华民国一直是军阀手中一个体弱多灾的少年。周瘦鹃在寓言体小说《十七岁了》中形容说：“可怜他雨打风吹，霜欺雪虐，连过了几年苦痛的生活，先天既已不足，后天又复失调，终年不断的伤风咳嗽，忽冷忽热的发疟病，身体既淘虚了，便益发容易外感，再也没有抵抗的能力。于是面黄肌瘦，弱不胜衣，虽是一个小小孩子，竟好似变做了个痨病鬼。”[7]

国民党的光荣历史是在国民革命和北伐战争。1926年7月9日，国民革命军在广东韶关誓师北伐，唱着“打倒列强，打倒列强，除军阀，除军阀”的《国民革命歌》很快打到了长江边上。然而，在北伐途中蒋介石背叛了革命。在“清党”的屠杀中，国民党毁灭了它的基层组织，成为了一个与社会基础脱节的利益集团。1927年4月18日建立的南京国民政府是建立在四一二反革命政变和历史倒退之上。国民党南京政权是一个依靠其军事力量独立存在的集团，根据外国历史学家的观察，国民党政府的“法统只是为了它自己的利益而服务的”，“这个政权，除它自身以外，它不对任何政

治集团或法制负责，除自己以外的任何人的反应也不必听取”。[8]

蒋介石在政变中建立起政权，然而他很快在8月就被迫下野。通过12月蒋宋联姻，1928年1月，蒋介石在南京复职。蒋介石不断地下野之后又重新上台，可是却从来没有建立起真正合法稳固的他理想中的独裁统治。1928年3月15日，陈公博在上海《贡献》杂志发表《国民革命的危机和我们的错误》，为国民党改组派奠定了理论基础，从国民党内部对南京政权的政治合法性提出了挑战。丧失了政治的合法性蜕变成为了新军阀的国民党统治集团重蹈北洋军阀混战的覆辙。1929年5月，李宗仁在广东首先举兵对南京政权挑战；10月，阎锡山、冯玉祥又缔结北方军事集团，1930年5月13日爆发了“中原大战”，这充分暴露了南京国民政府的非法性和脆弱性。

国民党没有进行农村土改，与此相反，共产党把土改和暴动深入到农村中去。天津《大公报》1928年1月3日以《广东之红恐怖》的标题描述广东“暴动事，蔓延全省，海陆丰杀人如麻”。1月5日，彭湃领导海丰县苏维埃政府在红场举行数万人群众大会欢迎广州起义部队。与此同时，国民党疯狂盲目地屠杀，1928年1月1日，天津《大公报》以《先杀后报》的标题报道“赣省政府通令各县严捕共产党，准就地枪决，再行呈报”。《大公报》1月6日报导《湘政府悬赏缉共党》。3月19日，方鼎英在南京各界代表欢迎会上惊呼，广东北江、湘南一带“共产党都猖獗得了不得”，“星星之火，可以燎原”，

“倘不及早扑灭，将贻患无穷”。

在政治上反动的同时，国民党也实行反动的文化政策，他们拒绝新文化，鼓吹忠孝仁爱信义和平的传统道德。对于国民党在文化上的倒行逆施，连依附国民党反动政权，后来做了“过河卒子”的胡适也痛心疾首地指出：“现在国民党所以大失人心，一半固然是因为思想的僵化不能吸引前进的思想界的同情，前进的思想界的同情完全失掉之日，便是国民党油干灯草尽之时。”他认为：“国民党将来只有渐渐地变成一个反时代的集团，决不能作时代的领导者。”他说：“这几件最低限度的改革还不能做到，那么我的骨头烧成灰，将来总有人会替国民党上‘反动’的谥号的。”[9]30年代蒋介石提倡的“新生活运动”和国民党豢养的教授们抛出的《中国本位的文化建设宣言》遭到文化界一致的唾弃，说明了国民党文化合法性建设的失败。因此，在30年代，除胡适、丁文江等极少数不甘寂寞和早就与北洋军阀政府不清不白的知识分子之外，整个知识界都是左倾的，至少像周作人、沈从文、施蛰存等人那样保持着明显的距离。

3.1928年的上海

1928年的元旦，上海资产阶级正沉醉在30年后的梦想里。在他们的梦里，“天气是清明而温暖，有人说，近年来自巴拿马运河开通以来，常有一股暖流，来温和我们这个东海之滨，所以上海现在地气渐渐转暖了，因

为世界承平了二十年，于是环球一切事业，蓬勃发达。尤其是我们中华民国，地大物博，一向许多宝藏，都没有开发，这几年来，进步似飞的一般”。[10]《申报·自由谈》更是异想天开：有人做了一种贺年片，四周都是青色，当中有一个白圈，姓名写在白圈里面。“这张贺年卡的寓意，就是说他是在青天白日的中间，过安乐的生活。”[11]这是一个特别富于梦想和需要梦想的时代，30年代年年都重复着新年梦想的快乐。1933年，《东方杂志》收集到160多位知名人士的“新年的梦想”。历史学家周谷城说：“我梦想着此后我真能不再作什么梦想了。”[12]

大马路、霓虹灯、电影院、夜总会、跑马场、交易所、舞厅、汽车表征着上海的繁荣，海派文人的笔下的上海是这样像梦一样繁华：

> 宽阔的街面流泻着金融的气息。
>
> 排着整齐的队伍，汽车在街的边沿停下来，等候着主人的close hour。……
>
> 有色的年（霓——引者）虹灯火织成的直线的街。[13]

1928年，上海人口360万，集中了全国的工业和财富。1927年7月7日，上海特别市成立，蒋介石亲临致词：“上海特别市乃东亚第一特别市，无论中国军事、经济、交通等问题无不以上海特别市为根据。若上海特别市不能整理，则中国军事、经济、交通等不能有头绪……上海之进步退步，关系全国盛衰，本党成败。”[14]1928年6月8日，北伐军进入北京以后，发生了“迁都问题”和“迁都之争”，国民党定都南京的根本原因在于

它对于上海金钱的依赖和控制。南京国民党政权是在上海资产阶级的支持下建立起来的，国民党政权却以勒索掠夺来回答了资产阶级的支持。1927年4月上海资产阶级帮助蒋介石镇压了共产党，然而蒋介石很快在夏天就用绑架敲诈来回报他们。当1928年1月，蒋介石卷土重来之后，1927年夏天席卷了上海的绑架风潮也重新蔓延开来。国民党向上海万国体育场和远东公共运动场这两个赛马场各勒索50万；1928年1月19日，远东公共运动场董事长的兄弟在法租界被绑架，富翁们纷纷离开上海以躲避绑架。杜月笙从社会渣滓变成30年代的社会名流充分说明了国民党政权的流氓性质。资产阶级成为了流氓政府的无奈的牺牲品和最大的倒霉蛋。他们的希望在1928年再次幻灭了。在南北军阀和帝国主义势力的空隙之中发展起来的上海资产阶级在1928年这个新政权这里充分显示了它被欺骗抛弃、敲诈勒索的黯淡命运，用外国研究者的话说："对上海资本家来说，国民党在上海第一年的统治几乎是一场灾难。……作为中国最有力量的经济集团的上海资产阶级，企图把他们的经济力量转变为政治权力的打算，已经是落空了。上海资本家在1927年以前十年中所享受的政治自由突然结束，而坠入到'恐怖统治'之下了。"[15]

一方面，上海资产阶级是南京政权的牺牲品；另一方面，上海资本主义的发展产生了现代性的复杂对比与矛盾。1931年设立了上海航空新闻社，能将上海各种报纸于当日寄到沪平、沪汉、沪粤三线通航各埠，于

次日寄到汉渝、渝蓉、西北三线通航各埠。"自从科学进步工业发达以来，整个社会的旋律是按着轮机的搏跃而跳动的。它在文化上的表征是迅速，急切，一致。"[16]资本主义在全球一体化的拓进中却不能消弭它内在的矛盾，而是将它自己卷入了国际性的冲突之中。1928年4月9日，《申报》本埠新闻栏以《能说英语之犬到沪》报道美国人华那克带他名叫金盘莱的狗来到上海表演。上海从街道等地名以至生活方式都是西方资本主义的殖民。上海畸形的繁荣和整个中国形成了鲜明的对照："乡村相距不到十英里；水稻田和村庄，可以从市区的任何一座高楼大厦上瞧得清清楚楚。这是世界上最为轮廓鲜明、最富于戏剧性的边界之一。传统的中国绵亘不断，差不多伸展到外国租界的边缘为止。在乡村，人们看不到上海影响的任何迹象。"[17]最后于1949年，随着共产党军队的进入上海，方始证实上海的影响到达乡村。

资本主义的发展使上海卷入了现代的矛盾与危机之中。"上海是世界第六位的大都市，是中国第一位的大商埠；是国际帝国主义对华经商的大本营，是民族资本主义发展滋长的根据地，上海的市民，日益增加，上海的建筑，日趋高大；这都足以表示上海的繁荣与欧化。但在另一方面，在日益增加的市民中，不知有若干人在号饥呼寒；在日趋高大的建筑旁，不知有若干人在风餐露宿。上海的生活更富于变化与对比，有主人，有奴隶；有高等华人，有马路瘪三；有大量之进出口贸易，有大批倒闭之工厂与商店；对此富于变化与对比的上

海生活，各人必可以其职业、家庭、生活、思想之不同，而各有其特殊之感想，或颂国际帝国主义之无疆，或咒民族资本主义之没落，或梦想金元铺路，或杞忧都市陆沉。”[18]

正是在上海资本主义的发展中产生了新的无产阶级及其世界观，崭新的无产阶级的观察世界的方式。1928年1月，随着《太阳月刊》和《文化批判》等杂志的创刊，产生了具有历史意义的“文化批判”运动。《创造月刊》1卷8期上《〈创造月刊〉的姊妹杂志〈文化批判〉月刊出版预告》曾经预言：“《文化批判》将在新中国的思想界开一个新的纪元。”[19] 成仿吾在《文化批判》创刊号的《祝词》中指出，《文化批判》“将从事资本主义社会的合理的批判”，“这是一种伟大的启蒙”。[20]继《文化批判》、《创造月刊》和《太阳月刊》之后，《流沙》、《我们》、《畸形》、《血潮》、《青海》、《洪荒》等杂志推波助澜，形成了1928年波澜壮阔的无产阶级文学运动。正如鲁迅所观察到的：“旧历和新历的今年似乎于上海的文艺家们特别有着刺激力，接连的两个新正一过，期刊便纷纷而出了。……连产生了不止一年的刊物，也显出拼命的挣扎与突变来。”[21] 李初梨、冯乃超、彭康、朱镜我等留日的青年知识分子运用崭新的马克思主义的社会科学理论对于“五四”资产阶级的现代性进行了全面的合理化批判，揭露“五四”个人主义、自由、民主等概念的意识形态性质，摧毁了资产阶级的意识形态和阶级意识的蒙昧状态，产生了无产阶级的阶级意识，形成了无产阶级的意识形态，从而形成了新锐的马克思主义的启

蒙运动。

在重重的矛盾之中，上海资产阶级已经丧失了创造历史的能力。30年代资产阶级现代性产生了现代主义文学的浪子，但是却无法创造资产阶级的理想形象和英雄人物，资产阶级文学已经丧失了叙事能力，成为了一种盲目地追求感觉刺激的破碎零散的新感觉主义。似乎命中注定了，也正如我们在茅盾的长篇小说《子夜》中所看到的，中国的资产阶级只有通过无产阶级的叙事才能讲述他们生不逢辰的不幸历史。

1928年的上海包孕了深刻尖锐的矛盾。作为国际资本主义的殖民地和国际性的大都会，上海是现代矛盾的聚积，尖锐的对比和复杂的刺激使它变得异常敏感和脆弱，因而充分地危机化了。《东方杂志》编者胡愈之在1932年元旦发表的《现代的危机》中说："现世界之矛盾性与复杂性，造成了重大的危机，这危机又因了现世界的连系性而更重大化尖锐化了。在从前各民族相互隔离地生活着，没有十分密切的关系，所以即使发生了灾祸，也只是地方的局部的灾祸而已。在我们的时代，新式的交通利器，科学的生产工具，超国界的经济组织，把整个世界打成了一片。""这是一九三二年的初头，我们也仿佛到了梵苏维亚火山爆发的前夜了。紧张，恐怖，忧虑的空气，笼罩了大地，窒塞了和平的空气。连那些感觉迟钝的，都预感到了大灾祸之将临，这牵涉全民族全人类的大灾祸之将临。"[②]1933年，新中华杂志社以《上海的将来》为题收集到的征文中预言：

尖锐的对照，极端的膨胀，这些都是趋向毁灭的表现。[23]

大减价、绑票、暗杀、共产党的标语、法西斯蒂的传单、各帝国主义者的大兵船，以及日本帝国主主的陆战队，这些显示着"上海的现在"。

从这些推展开，便是"上海的将来"了。换句话说，上海的将来，只有在各派混战中而告灭亡。[24]

这虽不是必呈的现象，至少也得为龟著式而科学化的预言：上海繁华的寿命，要在一九三六年——军缩条约失效之日——正寝了。[25]

当太平洋怒潮掀起时，即使上海变为一九一四年的瑞士，仍免不了使诗人高咏"百代豪华付劫灰"了。[26]

4."死去了的阿Q时代"

革命是现代性的最高表现形式，也是后发展国家发展现代化的重要方式。1902年在中国现代化最初的自觉追求中，梁启超便说："若不甘者，则诚不可不急起直追，务使一化今日之地位，而求可以与他人之适于天演者并立，夫我既受数千年之积痼，一切事物，无大无小，无上无下，而无不与时势相反，于此而欲易其不适者以底于适，非从根柢处掀而翻之，廓清而辞辟之，乌

乎可哉，乌乎可哉！此所以 Revolution 之事业为今日救中国独一无二之法门。”[27]充满着矛盾和危机的 20 世纪成为了一个革命的时代。文学，尤其是从启蒙运动以来的现代文学从根本上来说就是革命和反抗的，1928 年，在中国形成了革命文学的鲜明主题。当 1928 年“革命的浪漫谛克”的文学在上海爆发流行的时候，巴金也在法国完成了《革命三部曲》的第一部《灭亡》。1928 年至 1930 年，在反革命的白色恐怖和革命低潮之中反而出现了革命文学的高潮。胡也频等许多左翼作家就是在这时完成了他们的思想转向的。“30 年代文学”不是有闲阶级和学士文人茶余饭后的消遣，而是成为了最迫切、最英勇的生命斗争。“艺术如果以人类之悲喜哀乐为内容，我们的艺术不能不以无产阶级在这黑暗的阶级社会之‘中世纪’里面所感觉的感情为内容。”“我们的艺术不能不呈献给‘胜利不然就死’的血腥的斗争。”[28]30 年代作家有时就是职业的革命家，比如柔石、胡也频、殷夫，他们的生不仅仅是为了个人的艺术，他们的死是为了人类的解放。“30 年代文学”是浴血的文学。1931 年，当五位左翼作家被国民党集体屠杀后，鲁迅在《前哨》“纪念战死者专号”中写道：“中国的无产阶级革命文学在今天和明天之交发生，在诬蔑和压迫之中滋长，终于在最黑暗里，用我们的同志的鲜血写了第一篇文章。”[29]“30 年代文学”的天空是广大和崇高的。具有无政府主义倾向，后来被称为“中国的良心”的作家巴金说：“固然人说生活是短暂的，艺术是长久的，但我却始终相信着还有一个比艺术更长久的东西。那个

东西迷住了我。为了它我甘愿舍弃艺术，舍弃文学生活，而没有一点留恋。”[30]对于艺术的蔑视和亵渎成为了这个时代的一种普遍的倾向。

然而恰恰是这个无视艺术的时代达到了艺术创造的高峰，“30年代文学”成为了中国现代文学不可逾越的最高成就。在30年代产生了茅盾、巴金、老舍、李劼人等长篇小说的大家。1933年，茅盾的《子夜》、巴金的《家》、老舍的《离婚》的出版标志了现代长篇小说艺术上的成熟。与此同时，曹禺完成了话剧《雷雨》，使中国现代话剧走向艺术的高峰。从1928年开始，戴望舒开始了对20年代新月诗风的反叛，树立了30年代“现代派”诗歌的典范，从而使象征主义和自由诗在新的艺术高度上重新展开。“30年代文学”培养和产生了张天翼、吴组缃、沙汀、艾芜、叶紫、萧军、萧红等文学新人，培养和产生了新的文学思维方式。

茅盾曾经在《读〈倪焕之〉》中指出，鲁迅小说“在攻击传统思想这一点上，不能不说是表现了‘五四’的精神，然而并没有反映出‘五四’当时及以后的刻刻在转变着的人心。《呐喊》中间有封建社会崩坍的响声，有粘附着封建社会的老朽废物的迷惑失措和垂死的挣扎，也有那受不着新思潮的冲激，‘不知有汉，无论魏晋’的中国的暗陬的乡村，以及生活在这些暗陬的老中国的儿女们，但是没有都市，没有都市中青年们的心的跳动”。“《呐喊》是很遗憾地没曾反映出弹奏着‘五四’的基调的都市人生。”[31]1928年的革命文学明确地提出了“尖端题材”和“前卫的眼光”的时代性要求，革命文

学自觉地摄取时代漩涡中心的斗争生活。都市成为了“30年代文学”的重要背景，左翼文学和现代主义文学从两种不同的角度表现了都市，一种是以刘呐鸥《两个时间的不感症者》和穆时英的《夜总会里的五个人》所代表的“都市风景线”，丧失了自我和历史意识的迷乱分裂的资产阶级现代性；一种是以茅盾的《子夜》所表现的资产阶级必然没落和无产阶级的阶级斗争的历史叙事。与此同时，左翼文学和“京派”文学也从两种不同的角度来表现了农村。一种是以沈从文的《边城》为代表的以堕落的都市／淳朴的乡村的反现代性编码方式所进行的对于农村的重新阐释与发现；一种是以茅盾的《农村三部曲》、洪深的《农村三部曲》、王统照的《山雨》和叶紫的《丰收》为代表的以“父与子的冲突”体现出来的新的农民形象和农村觉醒。“30年代文学”所表现的文学世界同“五四”文学所表现的文学世界有了巨大的以至根本的区别。

注　释：

① 刘半农：《初期白话诗稿·序》，北平，星云堂，1932。

②《马克思恩格斯全集》，第46卷，下册，35页，人民出版社，1980。

③ 姜穆：《左联与共产国际的关系》，见《三十年代作家论》，台北，东大图书公司，1986。

④ 上海通社编：《上海研究资料》，1页，上海，中华书局，1936。

⑤《布哈宁之日本对华论》，载天津《大公报》1928年1月1日。

⑥ 见小科布尔：《上海资本家与国民政府》，9页，杨希孟、武莲珍

译,北京,中国社会科学出版社,1988。

⑦ 周瘦鹃:《十七岁了》,载上海《申报元旦增刊》1928年1月1日。

⑧ 伊斯门:《流产的革命》,引见小科布尔《上海资本家与国民政府》,320~321页。

⑨ 胡适:《新文化运动与国民党》,载《新月》2卷6、7期合刊(1929年9月)。

⑩ 天马:《三十年后之申报》,载《申报元旦增刊》1928年1月1日。

⑪ 黄影呆:《谈谈几种应时的贺年片》,载《申报·自由谈》1928年1月1日。

⑫《新年的梦想》,载《东方杂志》30卷1期(1931年1月)。

⑬ 黑婴:《回力线》,载《文艺画报》1卷4期(1935年4月)。

⑭ 1927年7月8日《申报》。

⑮ 小科布尔:《上海资本家与国民政府》,52~53页。

⑯ 上海通社编《上海研究资料》,381~384页。

⑰ 罗兹·墨菲:《上海:现代中国的钥匙》14页,章克生等译,上海人民出版社,1986。

⑱ 新中华杂志社辑《上海的将来》,上海,中华书局,1934。

⑲《〈创造月刊〉的姊妹杂志〈文化批判〉月刊出版预告》,载《创造月刊》1卷8期(1928年1月)。

⑳ 成仿吾:《祝词》,载《文化批判》第1期(1928年1月)。

㉑ 鲁迅:《"醉眼"中的朦胧》,载《语丝》4卷11期(1928年3月)。

㉒ 愈之:《现代的危机》,载《东方杂志》29卷1号(1932年1月)。

㉓ 孙百刚语,见新中华杂志社辑《上海的将来》,30页,上海,中华书局,1936。

㉔ 管见微语,同上,45页。

㉕ 夏保罗语,同上,30页。

㉖ 郑学稼语,同上,35页。

㉗ 梁启超:《释革》,《饮冰室文集》之九,41页,上海,中华书局,1936。

㉘《中国左翼作家联盟成立》,载《拓荒者》1卷3期(1930年3月)。

㉙ 鲁迅:《中国无产阶级革命文学和前驱的血》,载《前哨》1卷1期(1931年4月)。

㉚ 巴金:《写作生活的回顾》,见《巴金短篇小说集》第1集,上海,开明书店,1936。

㉛ 茅盾:《读〈倪焕之〉》,载《文学周报》8卷20号(1929年5月)。

一、1928 年的文学生产

文学的生产方式在很大程度上决定着文学的本质，这是以往我们在抽象地谈论所谓文学性的时候被忽视了的。杂志和报纸副刊决定了现代文学的生产方式，它们在现代文学生产的调度中处于枢纽的地位。杂志和报纸副刊等现代媒体的出现大大改变了传统文人活动的方式和文学生产的方式。从古代文学史上"公安派"、"桐城派"等名词上，我们就知道，传统文学流派的形成，也就是说传统的文学活动有着明显的地域上的局限性。而"语丝派"、"现代评论派"、"新月派"、"现代派"等名词不仅说明了现代文学活动和杂志的密不可分的关联，而且说明，杂志和报纸副刊打破了地域的隔绝形成了在地域之外的一度新的空间，现代的文学活动是在这种新的空间开展，现代的文学流派就是在这种新的空间中生长出来的。

报纸和杂志是和中国现代启蒙运动同步发生和发展的，报纸和杂志在政府体制之外形成了新的言论空间和社会有机体。《申报·自由谈》就是这种新型的言论空间的典型。"五四"时期普遍的"同人刊物"现象是现代新知识分子崛起和启蒙话语扩展的明显标志。

1928年杂志和报纸与大众的结合带来了政治化和商业化这种文学生产的新的变化。在这里，文学似乎不可避免地与“五四”文学断裂，转变成为大规模的意识形态与商品生产，并且成为一种独立运作的力量。

1. 上海：文人的归趋

1928年文学论争在上海的爆发并不是偶然的，它是文坛聚变的一个结果。在1927年，一些明显的征兆已经开始出现。全国各地的文化人好像受着神秘的力量驱使似的，他们像候鸟一样成群结队、不约而同地离开他们原来的栖居之地向上海迁徙。从欧美游历归来的新文化运动的领袖胡适四一二政变之后在日本经过了短暂的停留观望之后终于选择了上海的航线。1927年9月，鲁迅从广州出发，他和许广平最后的目的地也正好是上海。郭沫若、阳翰笙、李一氓等人参加南昌起义之后辗转来到上海。茅盾、蒋光慈、钱杏邨、孟超、杨邨人、宋云彬等从危机的政治中心武汉潜来上海。夏衍、冯乃超、李初梨、朱镜我、彭康、王学文、傅克兴、李铁声、沈起予、许幸之等人从日本留学归来。徐霞村、巴金等人从法国留学归来。洪灵菲从南洋流亡归来。梁实秋、余上沅等人从南京避难而来。徐志摩从家乡硖石来。柔石在家乡参加农民暴动失败后也来到了上海。刘呐鸥从台湾返回上海，戴望舒、杜衡、施蛰存在上海与外县之间回旋。最为引人注目的是新文化运动发祥地北京的文化人的大规模南下。闻一多、饶孟侃、

沈从文、胡也频、丁玲、冯雪峰等人离开北京南下上海。1928 年文化人向上海的迁徙造成了中国现代思想文化一次历史性的大转移。它不仅引起了文化中心的南移，而且导致了中国现代思想文化性质的根本变化。这是一次文化的转移。

1927 年南方已经基本完成了北伐，然而北京仍然在北洋军阀的统治之下，许多文化人为了避免政治迫害而离开北京。更为重要的是，上海已经成为东方最大的都市，它不仅已经成为中国的经济中心，而且是动乱不已的中国一个繁荣的孤岛。尤其是帝国主义的租界为白色恐怖统治下的中国的革命作家提供了隐身之地。因此，我们很快就发现，这些文人的迁徙并不是完全盲目和漫无目的。他们长途跋涉是为了寻找一块栖身之地，是为了寻找政治上或经济上的庇护。尤其我们注意到，随着北京作家南迁的踪迹，北新书局、《语丝》和《现代评论》杂志等新文化的机构也如影随形地从北京迁移到了上海。

在 1927 至 1928 年的大迁徙中，鲁迅和沈从文具有某种典型的意义。鲁迅从广州北上，然而却没有回到五四新文化运动的大本营去，而是走向了上海这一新的出发点。上海的租界无疑在鲁迅心中投下了巨大的阴影，然而又正是租界为"堕落文人"鲁迅提供了庇护，使他得以躲避国民党的迫害，在上海的短短十年间，他多次往租界避难。他意味深长地将自己的杂文集题为《且介亭杂文》，说明半租界的位置。然而正是这种"半租界"为他的《二心集》、《伪自由书》提供了生

存的机会。

沈从文的迁徙是最耐人寻味的。在30年代作家中，只有沈从文对于上海毫无好感甚至深怀蔑视和憎恶。他自命为“京派”的大师，将上海的文人称为“海派”。他挑起了30年代“京派”与“海派”的论战。然而，正是上海在1928年至1931年间给予了他文学上的名誉和地位。并且可疑的是，1928年，沈从文像其他许多作家一样抛弃北京，踏上了前往上海的旅途。1923年，沈从文怀着对于新文化运动的强烈憧憬从僻远的湘西来到了新文化运动的中心北京。他很快就成为了新文学的一个职业作家。他生活的重要依据就是《晨报副刊》、《现代评论》和《小说月报》等新文化机构。1928年，沈从文来到上海不过是为了追踪和寻找他的生存空间。使文人们在上海聚集起来的因素同样为沈从文作出了抉择。凌宇在沈从文的传记中说得很明白：“随着中国政治中心的南移，出版业的盈虚消长也出现了变化。上海的新书业获得了发轫勃兴的机运。这一变化直接影响到沈从文在北京的去留。这时已分别出版过沈从文的《鸭子》和《蜜柑》的北新书局及新月书店，已先后迁往上海，有较多机会发表作品的《现代评论》也已离京南下；而原先在上海的《小说月报》，因叶圣陶负责编辑的缘故，沈从文的作品在上面获得了一席之地。”“北京原有的基础既已失去，上海又依稀闪露出谋生存，求发展的虹彩幻影”[①]，于是沈从文毅然决然离京南行。

1928年沈从文离开北京来到上海，只有一个最简

单而又明确的原因，那就是作为一个职业作家，他无法离开出版界而生存下去。沈从文来到上海只有一个普通的愿望，就是做一个"文学工人"。在上海，沈从文作为一个职业作家流着鼻血，像现代机器一样以疯狂的速度生产着小说、诗歌、戏剧、随笔等各种类型的文学产品，以每本书 100 元的价格尽快地出卖给上海街头新兴的小书店。仅仅在 1928 年至 1929 年一年多的时间里，几乎上海所有的杂志和书店就遍布他的文学产品。现代、新月、光华、北新、人间、春潮、中华、华光、神州国光等书店分别出版了他十多个作品集。正如他在自传性小说《冬的空间》、《一个天才的通信》等作品中所说的，上海几乎所有的书店都纷纷慷慨地把"天才"、"名家"等称号奉赠给他。他很快就成为了著名的"多产作家"。而他自己则自我解嘲地把自己称为"文丐"。这时，尽管成为后来沈从文创作的风格特征的因素已露端倪，但是他的创作包含了复杂的因素和丰富的可能性，他还没有形成稳定的、独特的审美感受，对于创作还缺乏一种充分的自觉。

在上海，沈从文深深体会到杂志、书店与作家生命之间生死攸关的联系。他自己曾亲手创办过《红黑》和《人间》杂志，以及红黑出版社。与"五四"时期深居大学的教授作家不同，30 年代上海那些波希美亚式的文人出没于十字街头，隐身于亭子间里(周立波有一本集子就叫做《亭子间集》)，他们是以杂志和书店作为栖身之所的。叶灵凤曾经这样表述过自己处身于杂志和书店丛林间，不断漂泊游荡的文人姿态："庸庸碌碌的海

上十年生活，我都消磨在所谓'文化街'的四马路上，从这家书店跑到那家书店，从这张写字台换到另一张写字台而已。"[②]这是最典型的上海文人的自白。他们没有大学作为象牙之塔，对于游荡在上海街头觅食的文人来说，四马路上遍地丛生的书店和杂志，以及大街上熙熙攘攘、变幻莫测的人群，都是他们潜在的买主。因此，他们的写作既是商业的生产，又是充满危机和革命性的。

在"五四"时期，"创作"两个字围绕着一圈神秘的气息和光晕。最早，在革新后的《小说月报》上就辟有"创作"的专栏，刻意地标示创作的特殊价值，"五四"时期，对于创作的理解有着一个共同的浪漫主义的背景。不论是文学研究会还是创造社，他们都把创作和个性、心灵、情感、灵感等概念联系在一起。然而，30年代在"亭子间"和"文化街"之间所进行的文学生产已经急剧地褪下了这层神秘化的色彩。在文学的生产方式上，"30年代文学"与"五四文学"间已经发生了深刻的变化。在以往的文学史研究中，由于对于文学的神秘化理解，文学生产的性质没有受到必要的关注。我们总是强调所谓文学的内在发展规律，我们无视30年代文学生产与"五四"文学生产之间的巨大断裂与区别，而且将文学史视为可以脱离具体的文学生产方式与过程的抽象的"文学性"。因此，这使得30年代文学演进中的一个重要的因素——文学生产本身被完全忽视了。

现代的文学生产已经深刻地改变了文学的性质。在20年代初，苏联无产阶级文化派和未来主义诗人提

出了“社会订货”的概念。1928年，戴望舒、施蛰存、杜衡、冯雪峰把他们一个流产的文学刊物称为“文学工场”。这充分体现了他们对于“五四”时期个人主义和浪漫主义的文学观念的反叛。李初梨在革命文学的倡导中提出了对于文学的重新定义的要求。他指出，“重新来定义‘文学’，不惟是可能，而且是必要。”他认为，“文学为意德沃罗基的一种，所以文学的社会任务，在它的组织能力。”[③]与1928年文学生产的改变一样，文学的概念也发生了深刻的变化，“组织生活”成为了一种流行的文学观念。

2. 杂志与现代文学生产

盛澄华在《〈新法兰西杂志〉与法国现代文学》一文中指出：“在未来的文学史中，文艺杂志将占据一个非常重要的地位，恐已成为不可否认的事实。在过去的法国文学中，作为激发创作或批评的动力的，在一时代可能是一位高高在上的执政者，在另一时代可能是一些多才多艺的贵妇人们，王者的宫廷与巴黎的沙龙都曾作为鼓励并左右一时代文学风尚的媒介。但这中间人的地位，在近代文学中却由作家间自身的结合所产生的文艺杂志取而代之。……文艺的对象不再是宫廷与沙龙中的少数阶级，而将是现社会中广大的读者。这两种因素必然地扩展了现代文学的园地，造成了文学向所未有的广度。什么是这一时代的动向？什么是这一时代下一个作家所采取的态度？什么是这一时代

下一般读者的要求？如何在这社会因素，艺术因素，与心理因素三者间去求得一种适度的平衡，则正是作为现代文学中创作家，批评家，与大众读者间的联系的文艺杂志所负的最高使命。”[④]盛澄华发现了杂志在现代文学活动中的重要意义，并且将它放到文学史上来加以透视。

现代期刊在中国的出现是和中国现代化的历史紧密地联系在一起的。现代杂志的诞生是为了适应资产阶级政治动员的需要。从戊戌维新运动开始，《新民丛报》、《新青年》等现代著名杂志形成了社会的公共空间和社会认同。通过杂志，将一盘散沙的中国组织成为一个以民族国家为认同的共同体，一种“社会的”结构。同时，正是杂志推动了中国社会思想文化的过渡与发展。往往一个杂志支配了一个时代思想文化的动向，一个刊物直接揭示了一个时代的思想秘密。梁启超的“国家”与“国民”和陈独秀的“个人”与“社会”的概念就是通过《新民丛报》和《新青年》杂志播撒出去，并形成社会和时代的同一性。

1902年，梁启超在东京率先创办《新小说》杂志，倡导了中国现代最早的自觉的文学运动，形成了“小说界革命”和“新小说”创作的高潮。1914年《礼拜六》周刊的创刊标志中国现代通俗文学的生产的形成，以《礼拜六》为中心的通俗文学杂志形成了最早的现代出版界和文化生产。“礼拜六派”的形成是当时大批相同类型的刊物在题材、内容、形式和风格上的竞相模仿和复制的结果。用张静庐的话来说，它们“不仅内容同，就

连形式和定价也是完全相同的”[5]。没有现代的模仿和复制就没有时尚和潮流，而正是时尚和潮流提供了重要的社会认同形式。

同样，文学杂志为文人活动和文学交流提供了便利。它不仅为文人创作提供了空间，而且文学杂志所构成的现代交流空间打破了以往文人酬唱的封闭“圈子”。这也因此改变了文学创作本身以至文学批评的性质与方法。有人说，中国的文学批评是写给慧根的人读的，西方的文学批评是写给钝根的人读的。然而中西文学批评的差别不过是一种“时间差”。中国现代的文学批评同样脱离了诗话的形式走向条理与分析的方法。因为中国现代文学越来越脱离了“圈子”而变为“大众”的，因此文学批评也越来越大量地在学院里生产出来。

现代日常的文学生活是以杂志为中心组建起来的。杂志越来越直接地引导和支配着现代文学的发展方向。甚至事实上刊物的聚合构成了所谓文坛。随着杂志的勃兴，作家之间的联系被加强了，文学越来越社会化。杂志推动和加速了文学内容、题材、风格、流派演变的节奏与周期。杂志改变了古典文学的氛围。杂志一方面加强了社会认同和一体化，一方面又导致了风格的不断花样翻新。通过杂志无形的编制与调动，使“时代”、“潮流”、“时代精神”、“思潮”和流行刊物一道变得流行和多变起来。在“东西方文化论战”、“科学与人生观论战”、“中国社会性质的论战”、“白话文运动”、“革命文学论争”、“文艺自由论辩”、“国防文学论

争”等有关思想文化与文学的论战中，杂志发挥了关键的作用。我们很难想象，如果没有杂志这种现代传媒，这样频繁的论战是否能够组织起来。同时事实上，现代的文化运动和文学思潮以及文学流派都常常是以杂志为中心组织起来的。在现代文学史上，“语丝派”、“现代评论派”、“新月派”、“现代派”的历史很好地说明了流派与杂志之间的血肉联系。同时，“礼拜六派”、“京派”、“海派”、文学研究会、创造社等流派和社团的兴衰也说明了杂志是贯彻他们的风格特征和延续他们的流派生命的重要依据。

1928年的革命文学论战中，《创造月刊》、《太阳月刊》、《文化批判》、《流沙》、《战线》、《戈壁》、《洪荒》、《畸形》、《我们月刊》、《血潮》、《时代文艺》、《泰东月刊》等形成了“文化批判”的战阵和对鲁迅的全面围攻。《语丝》、《北新》、《小说月报》、《大众文艺》、《奔流》以及《新月》、《现代文化》、《长夜》、《狮吼》等杂志也卷入了论战。正是《创造月刊》、《文化批判》、《太阳月刊》等杂志的活跃构成了1928年的文坛与论战。因此，1928年的革命文学论战实际上是一场“杂志之战”。这些流行杂志将鲁迅在一夜之间由“思想界的权威”和“青年导师”改写成为了“封建余孽”和“二重反革命”。在中国现代，杂志将论战如潮水一般推出，1935年左翼内部的另一场文学论战——“两个口号”的论争把30年代的文学论战和杂志之战推向了最后高潮。一共三百多种报刊卷入了这场没有实质意义的口号之战。它完全是一种阵线的组织。

1928 年革命文学的论争使鲁迅措手不及。在过去的研究中,我们期望着纯粹地从文学本身来理解"文学的鲁迅",并且力图构成一个完整的有着内在发展逻辑的鲁迅思想和文学形象。我们几乎完全忽略了鲁迅的写作和媒介的关系。然而,事实上对于 1928 年的鲁迅以及其他的作家来说,杂志和报纸就意味着他们创作的生命本身,成为他们唯一的生存空间。1928 年,处于杂志围剿之中的鲁迅创作数量极少。后来鲁迅在《三闲集》的序言中说:"我先编集一九二八至一九二九年的文字,篇数少得很。……我记得起来了,这两年正是我极少写稿,没处投稿的时期。"⑥《语丝》同人刊物性质的改变和文坛对于他的围剿,对鲁迅的创作产生了直接的影响。直到《申报·自由谈》的革新才将鲁迅的杂文创作推向高潮。从 1933 年 1 月 30 日开始在《自由谈》发表杂文到 1934 年 9 月一年多的时间里,鲁迅一共用 40 多个笔名发表了 130 多篇杂文。鲁迅一个人构成了一支在文坛上驰骋的"游击队"。

杂志的最大特点就是"杂"。一本杂志可以构成一个兼收并蓄的天然空间。这样不仅使杂志比书籍较为通俗,而且内容也较为丰富。1904 年,商务印书馆出版了一种综合性杂志《东方杂志》,1938 年创刊的一种杂志就直接以《杂志》为名。杂志以一种通俗的形态接近读者大众。在现代,正是通过杂志把高深的思想和知识以通俗的形式传播出去。杂志为大众提供了前所未有的文化接触的机会。正是透过杂志,我们才能真正了解现代文化的膨胀和解放的性质。在中国,正是资

产阶级的杂志最早采用了白话文写作、横排和新式标点，在《民权素》、《游戏杂志》等杂志中，文言与白话、小说与诗文的混杂打破了文学的等级制度。平民倾向的杂志代表了现代文化的品质。朱自清正是从"雅俗共享"的角度很透彻地揭示了"现代"的本质。他说："所谓现代的立场，也可以说是偏重俗人或常人的立场，也可以说是近于人民的立场。"[⑦]

30年代杂志和"五四"时期的杂志的一个重要区别是，"五四"时期的杂志多是同人性质，而30年代杂志则倾向于商业性，尤其是上海的杂志带有明显的商业目的。施蛰存说："'五四'运动以后，所有的新文化阵营中刊物，差不多都是同人杂志。……我和现代书局的关系，是雇佣关系。他们要办一个文艺刊物，动机完全是起于商业观点。"[⑧]因此《现代》杂志的编辑运作具有明显的商业运作的特点，他们为了扩大销路，从"特大号"，到"增大号"，再到"狂大号"，翻尽了编辑上的花样。在内容上也要将栏目编排得琳琅满目。

在读者购买力极为贫弱的中国，价格低廉的杂志格外受读者青睐。1934年被公认为是"杂志年"。当年出版各种性质的杂志多达300余种。而相形之下，"文艺书的单行本却少到几乎看不见"。据《申报月刊》的调查，1934年4月份出版的各种文艺新书仅13种。[⑨]杂志成为文坛领袖。创办上海杂志公司的张静庐说："农村的破产，都市的凋敝，读者的购买力薄弱得很，化买一本新书的钱，可以换到许多本自己所喜欢的杂志。"[⑩]这种经济的因素导致了杂志的病态性的繁荣。

早在1933年就已经有“杂志年”之称。上海被称为“杂志的麦加”。中国的大部分杂志集中在上海出版。1933年上海共出版了至少215种杂志。按门类分，人文科学102种，文学艺术40种，应用技术32种，普通杂志38种，自然科学3种。从版本上看，通常是16开本或32开本，然而也有独标一格的，如《十日谈》采用8开本。有人问《十日谈》的编者，把版式缩小些好吗？以便在路上或电车上看。编者回答说：“市上16开本多至一百余种，今用8开本，以表示区别也；电车上读或者有些不便，但似更宜在书房中，枕头边读。”在装帧方面，更是别出心裁，争奇斗艳：《论语》的古色古香的签条，《国际文化》的刺目的不调和的色彩，最引人注目的，《文学》的封面绘着轮火车、汽笛、跃马的象征图案。从分量上看，几种主要的刊物如《东方杂志》、《大陆》、《申报月刊》、《现代》、《文学》等16开本，每期100页以上，《生活》、《华年》等周刊则16开本，每期二三十页，装订最厚的《读书杂志》，有的厚达700页。杂志备受钟爱除价格的原因外：“（一）每册内包含许多的东西，使读者不觉单调；即使是专门性质的杂志，内中仍有许多人的文章；尤其是一册普通的杂志，自庄严的论文至诙谐的小品都有，自然比看一本整个系统的书有兴味。（二）杂志是定期出版的，每期可载着最近发生的事情，论文中也便于利用最新的资料。”[11]杂志内容丰富，定期出版，容易获得读者的欢迎，因此，到1933年、1934年形成了“杂志年”的现象，而且在上海破天荒地出现了一家专营杂志的书店——上海杂志公司。

"一个月内近千种的杂志，每天平均二三十种出版"，"广事搜罗各种杂志，陈列在一起，等于一个'杂志市场'了。"[12]

杂志及时地把各个作家的创作搜集到一起，并且分门别类地及时送到读者大众的面前。就像《申报》的分类广告和先施、永安、新新、大新百货公司里井然有序的商品陈列一样，读者大众可以从书店里和杂志上挑选他们所需要的"普罗文学"、"京派文学"、"海派文学"、"都市文学"。从体裁和类型上分，有小说、诗歌、戏剧、小品文、杂文、理论、批评；从口味上看，有"硬性读物"、"软性读物"；从题材上分，有都市题材、恋爱题材、乡村题材；从品牌上讲，有成名作家、新人作家、无名作家，还有格外好销的"女作家"。期刊以周刊、旬刊、半月刊、月刊、双月刊、季刊等不同的速率和节奏把作家的产品和文学运动如潮水一般推出。在 30 年代许多文艺期刊上有《文坛消息》、《文艺情报》之类的栏目，甚至有《文艺生活》、《文艺新闻》、《现代出版界》等介绍文坛消息和动态的较为专门性质的杂志。正是这些生生灭灭的杂志制造了变幻不已的文学论战、文学运动、文学思潮、时代精神。也就是说，在很大程度上，正是通过杂志把"现代"和"时尚"生产出来，至少是杂志为它们起到了推波助澜的作用。

30 年代，文学杂志的商业性质明显地取代了同人性质，这从《语丝》的蜕变中可以看出。1924 年底《语丝》在北京创刊时是典型的同人刊物，作者主要是大学教授，不但不支稿费，而且最初还要负担印费。它和北

新书局的另一种商业性杂志《北新》有着严格的区别。然而，1927年底《语丝》南迁上海以后，杂志的商业色彩越来越浓，乱登广告。30年代，不是同人的兴趣而是商业价值决定了杂志的生命。杂志由同人性质转为商业性质之后，读者顺理成章地成为了杂志的重心。杂志非常自觉地注意自己的姿态，施蛰存在编《现代》的时候，提出要把杂志从“师傅”的位置降到“朋友”的地位。《良友》杂志的编者把“迎合读者的心理”作为编辑的方针[13]，并且把“软性趣味”作为杂志的标准[14]。当时有人认为，杂志盛行的原因是广大读者喜爱吃“消闲的零食”[15]。这正好道出了杂志的某种性质。

杂志的“杂”并不是混乱而无边际。实际上每一种杂志都有它的统一性与倾向。即使宣称迎合读者的杂志也实际上在制造读者的胃口。被沈从文目为典型的海派刊物的《良友》杂志，代表了上海资产阶级和新兴市民的趣味标准，体现了对于现代西方文明的憧憬与追求。《良友》画报制造了一种现代生活的口味，“他们说爱情、文学、电影以及其他，制造上海的胃口，是礼拜六派的革命者。”[16]30年代的大型杂志《文学》的编者傅东华在发刊词里说：“我们这杂志的内容确实是‘杂’的。……读者只消一看本杂志负责编辑人和特约撰稿人的名单，便知端的。但是这个‘杂’，并不就‘暗示’我们这杂志是‘第三种人’的杂志。”因此，杂志的“杂”和商业性并不说明杂志不能有倾向性和内在的认同。《现代》的编者在述及这一矛盾的现象时说：“我没有造成某一种文学流派的企图。但是任何一种文艺刊物，

当它出版了几期之后，自然会有不少读者，摹仿他所喜爱的作品，试行习作，寄来投稿。也许他们以为揣摩到编者的好恶，这样做易于被选录。在《现代》创刊后不到六个月，我在大量来稿中发现了这一情况。”[18]这充分说明杂志在现代构成了一个极为重要的“公共领域”，在现代社会中无根的作者和读者通过杂志形成了共同的交往空间，由交往行动构成了一个“共同体”。有影响力的文学杂志潜移默化地培养一种共同的、普遍的文学趣味。在对开明出版物的研究中发现，《开明》杂志在对新文学作品的解读中形成了一种无形的规范与“共识”：“这些大多出于读者之手的文章对作品的分析十分符合当时的‘时代精神’，既有读者的个人感觉又像参考过‘标准答案’。”[19]因此，正是《良友》、《开明》、《现代》、《文学》、《语丝》、《创造月刊》、《太阳月刊》、《文化批判》等杂志把当代标准的、流行的文学认识生产出来。

在革命文学论战中，云集上海的数十种杂志把《文化批判》的声音不断放大和复制，从而形成了不可抗拒的“时代潮流”。在当时，不仅新出的刊物打出革命文学的旗帜，而且老刊物也纷纷“转向”和“刷新”。1928年4月，泰东编辑部刊出《九期刷新征文启事》说：

> 本刊从下期起，决计一变过去芜杂柔弱的现象，重新获得我们的新生命，以后要尽量登载并且征求的是：
>
> (1)代表无产阶级苦痛的作品。
>
> (2)代表时代反抗精神的作品。

(3) 代表新旧势力的冲突及其支配下现象的作品。

……至于个人主义的，温情的，享乐的，厌世的——一切从不彻底不健全的意识而产生的文艺，我们总要使之绝迹于本刊，这是本刊生命的转变。[20]

1929年10月，《现代小说》也宣布"蜕变"，声称要在"新兴文学"方面努力。[21]连唯美主义的《金屋》月刊也不得不追趋新潮翻译左倾的《一万二千万》来招揽读者。因此，邱韵铎在刚刚宣布"蜕变"的《现代小说》上讥讽道："梦想不到在无产文学成长发展当中的我们这文化的古国里……尤其梦想不到的，是素以唯美派自居的《金屋》也竟然印行起这样不唯不美而且凶险的赤色文章……这样看来我们可以大言不惭地说，革命文学已经轰动了国内的全文坛了，而且也可以跨进一步地说，全文坛都在努力'转向'了。"[22]

"五四"新文学是以学院和同人杂志为中心的。由于这一时期杂志的同人性质，即使商务印书馆出版的《小说月报》的商业性质也被冲淡，甚至完全被忽视了，使《小说月报》被当成了文学研究会同人的机关刊物。与"五四"时期浓重的"创作"色彩不同，在30年代的上海形成了真正现代的文化生产。1928年沈从文的写作与1918年鲁迅的写作已经有了巨大的区别。如果说在"五四"时期，写作的动力是内在的；那么30年代的写作直接和四马路上的读者大众联系起来了。写作已经成为被杂志组织起来的文化生产，它具有明显的社会

性质，读者和消费已经深深地同时也是明显地蕴含在写作之中了。30年代作家再也难以离开报纸副刊、期刊，或者离开一定的文学风格“孤独地”进行创作了。他们主要的不是等待灵感，而是需要被填充在期刊的某一专栏之中，它已经被预先纳入了某种流派、风格、题材之下了。在30年代，由于期刊运作，“流行”不断地成为一种致命的、最高的风格支配着文坛的发展。

3. 新书业与现代文学生产

在新文化运动和现代出版业的关系中使人记忆深刻的是，伴随着新文化运动波澜壮阔的发展，亚东图书馆所发出的灿烂的生命光辉。亚东图书馆因为和新文化运动结缘，以出版《胡适文存》和标点白话小说而著名。而1924年在北京翠花胡同诞生的北新书局是新文艺书店的老大哥。1925年成立的光华书局是上海第一家新文艺书店。新书店的不断出现是和新文艺的逐步拓展壮大密切相关的。新文艺逐渐培养了自己的读者层，新文艺的市场逐步发育。国民革命的迅速发展使新书业蒸蒸日上，进入黄金时代。新文艺读物和共产党的机关刊物《向导》、《中国青年》、三民主义、建国大纲、共产主义ABC以及其他关于社会运动和国际运动的书籍一起畅销。[23]新书业的有利可图刺激着新书业的迅速膨胀。

随着文化中心的南移，新文艺书店中的老大哥北新书局迁移到了上海。而上海本身，新文艺书店像雨

后春笋一样充满生机和不断涌现，新书店的涌现成为1928年上海一个引人注目的现象。在《大江月刊》创刊号的《出版界消息》里就描述了北四川路一带书店丛生的现象：在北四川路的，有创造社出版部，春野书店，复旦书店，新宇宙书店，良友图书印刷公司及老爷书店，商务印书馆虹口支店与教会的协会书局广学会售书处；东宝与路第一线书店；老靶子路，时代书店及骆驼书店筹备处；吟桂路，乐群书店；东横滨路景云里四号，大江书铺。[24]与1925年第一家涉足四马路的新书店——光华书店相比已是不可同日而语。"那时候只孤零零的一家破旧书房，难得跑过几个买书的朋友。"光华书店开办时资本仅25元。然而后来由于新书业的发展，四马路遂成为著名的"文化街"。[25]

这些以经营新文艺书籍为主的新书店使出版界顿形活跃，并带来了出版的革新。"最近的一年，上海的出版界忽然显出一种活泼的气象，间接促成这个现象的虽然另有其原因，但直接却不能不归功于新近产生的几家小书店。就中尤其值得我们注意的，大概要首推北新，开明，新月，光华……这几家。"这几家小书店和此前的商务印书馆、中华书局等大型的、有历史的书店具有完全不同的经营风格和内容：

(一) 专营新书，出版迅速。这些小书店规模都很小，他们反应灵敏，将眼光瞄准了具有市场前景的新文艺书籍，并且以此为特色。"他们营业的目标都很集中，既不印行中小学教科书，也不出版大部头的国故书，所以他们全副的力量都可以从印刷新书上完全表

现出来。现在一部十万字左右的稿子，他们至多只要三四个月便可印出，这实在对于文化运动有很大的帮助，对于著作者更可给以一种无形的鼓舞。”沈从文在1928年至1929年间的十多部集子就是在这些小书店出版业的鼓舞下迅速生产出来的。专门出版新书的新书店群的出现不仅有力地拓展了新文学以及新文化的发展空间，而且形成了新文学的规模生产和波澜壮阔的效果。出版的集中和出版周期的缩短推动了新文学演进的潮流，并且很快形成了新文学自身节奏明快的畅销书机制。

（二）装订封面的改良。“他们的装订能够打破旧套采用不裁不截的‘毛装’，封面的底面能衬以带有美术意味的花纸，正书前后能多加几张‘空白’，这比较日本新出书籍的装订已没有多少逊色。听说同一著作者的著作，在旧书店发行，一年中只能销两千部的，在这几家书店可销到四千部，封面装订的改良，便是这个事实的最大原因之一。”纸张的选用，印刷技术的改进，在装帧上打破古板严肃、千篇一律的面孔，使装帧艺术化，新文学书籍在内容、封面、插画上构成一个统一的整体。由于商业化和印刷技术的改进，明代已经出现了彩色套印的书籍，但是只有到30年代，书籍的包装才真正艺术化，新文学书籍的印刷设计形成了自己的特点。鲁迅对书籍的设计印刷有自己的特殊要求，叶灵凤等作家常为自己的作品绘制精美的封面和插画。

（三）标明印行的版数、册数，标志着出版的规范化。

（四）小书店都有自己的期刊，书籍和期刊互相呼应配合，结成一个共同体。

作者在对1928年新书业和小书店现象进行了考察以后，提出了“后期文化运动”的概念。新文化由于期刊、尤其是小书店的支持已经获得了独立的发展空间。新文学以及新文化运动已经越过了启蒙时期和婴儿阶段，开始进入新文学和新文化运动的成年时期，它们已经深入街头民间，已经脱离知识分子之手，成为一种独立的商业操作，进入了真正的社会生产过程。在新文学运动初期，正是因为新文学占领了北京大学，白话文已经体制化，新文学具有了商业价值，商务印书馆才将《小说月报》交给新文学。同样，正是左翼文学运动的高涨和流行，30年代初，长期为鸳鸯蝴蝶派所把持的《申报·自由谈》才转移到左倾的新文学者手中。1928年随着新文学势力的壮大和新文学读者层的扩张，围绕着新文艺的小书店才如雨后春笋一般在上海街头出现。作者预言：“‘后期文化运动’一定有一个伟大的发展就在最近的将来，我很希望这几家新生的书店能够在人材经济方面确定他们的基础。”[26]

1928年前后涌现出来的新书店中，既有同人性质的，例如开明书店、新月书店、第一线书店等，也有专业的出版商经营的，例如光华书局，现代书局等。然而最明显的是其商业色彩。1928年前后的同人书店和“五四”时期的同人刊物虽然同是志趣相投、理想一致的同人结合体，但是其性质已经完全不同。“五四”时期的同人刊物完全不以营利为目的，仅仅为了发表自己的

言论主张。而书店却不同，即使是同人书店也基本建立在营利的目的上，具有明显的营业性质。开明书店作为典型的“文化人办的书店”,它的诞生恰逢“新书业的黄金时代”和“书店流行”,也并不是偶然的。同人刊物可以脱离市场而存在，然而书店脱离市场而生存是难以想象的。而新文化同人书店的出现恰恰说明了新文化具有了独立的生命力和商业价值。1926年在新书业兴盛背景之下创办起来的开明书店，其同人是逐步从商务印书馆游离出来而重新结合的，他们大多是早期新文化运动的积极参加者和文学研究会成员。开明书店从商务印书馆分离独立出来的过程说明了新文化独立发展和新文化市场的发育成熟。夏丏尊曾说:“开明自创立的那一年起，就把刊行新体小说作为出版方针之一。”[22]这说明了开明书店和新文学的密切联系。开明书店出版过茅盾的《蚀》、《虹》、《子夜》,巴金的《灭亡》、《新生》、《家》、《春》、《秋》,废名的《桃园》、《枣》、《桥》、《莫须有先生传》,沈从文的《边城》、《长河》,叶绍钧的《倪焕之》等著名的新文学作品。茅盾的《子夜》出版后三个月内重版了四次，初版3000部，此后再版各为5000部。巴金的《家》一共在开明印刷了33次,创造了新文学畅销书的纪录。这一现象充分说明了新文学经过10年的发展之后已经广泛地培养了自己的读者。新文学期刊和新文化书店构成了新文学独立的话语系统，广大的新文学作者和新文学读者通过新文学期刊和书店的媒介结合成了新文化的共同体。

因为新文学市场和消费（书店和读者）的形成，新

文学自然地出现了职业化的作家。张资平就是在这时候由新文学创作家进入了通俗的恋爱小说的写作。由于张资平创作产量的膨胀，当时纷纷传说张资平的小说都是由一个雇佣的写作班子集体出产的。事实是，张资平的写作越来越脱离个人的“灵感”，而不断为社会的需求，为读者社会的“订货”而写作，他的创作转变成为一种和文学消费直接相关的文学生产，他的创作不断自我复制，形成了普遍的模式。本雅明在研究了19世纪巴黎的文学生产以后说：“一八四五年，大仲马与《立宪党人》及《快报》签订了合同，根据这份合同，如果他每年提供至少十八卷作品，便可获得至少六万三千法郎的报酬。……《两世界杂志》当时评论道：‘谁知道有多少书是由大仲马写的呢？他自己知道吗？除非他有一本借主与贷主的分类帐，不然他肯定忘了不少他的合法的，不合法的收养的孩子们。’这就是说，大仲马在自己的基础上雇佣了一整支由穷作家组成的军队。”[24]问题并不在于张资平的小说是他自己创作出来的，还是别人参与了写作，而在于这一传说本身很生动地揭示了张资平的三角或四角恋爱小说已经失去了个人风格的印记，把文学创作的浪漫主义神话转变成为了现代的产业式的文学生产的现象。

其实这种文学生产并不是通俗文学的独特性质，在先锋文学中也贯彻着同样的法则。1928～1931年间站在先锋文学地位的蒋光慈的文学创作被进行了最大限度的复制和模仿，形成了革命加恋爱的普遍公式。现代的文学生产能够很快地将一个“成名作家”风格

化。在张资平、蒋光慈的小说中，我们能够看到主题、思想、形式、人物、风格的快速复制。实际上，无论是通俗文学，还是先锋文学，都是现代文学生产的结果。我们恰恰在先锋文学那里发现现代文学生产的媚俗特征。在20年代末30年代初革命文学的流行高潮中，蒋光慈的作品风格已经离开了蒋光慈个人而被社会、被整个新文学界广泛复制，蒋光慈的名字也已经脱离了他的作品成为一个不断被消费的先锋符号。

注　释：

① 凌宇：《沈从文传》，230页，北京十月文艺出版社，1988。

② 叶灵凤：《辟谣》，载《文艺画报》1卷3期(1934年12月)。

③ 李初梨：《怎样地建设革命文学》，载《文化批判》第2期(1928年2月)。

④ 盛澄华：《〈新法兰西杂志〉与法国现代文学》，载《文艺复兴》3卷3期(1947年5月)。

⑤ 张静庐：《在出版界二十年》，35页，上海杂志公司，1938。

⑥ 鲁迅：《三闲集·序言》，见《鲁迅全集》，第4卷，北京，人民文学出版社，1981。

⑦ 朱自清：《论雅俗共赏·序》，见《朱自清全集》，第3卷，南京，江苏教育出版社，1988。

⑧ 施蛰存：《〈现代〉杂忆》，见《沙上的脚迹》，沈阳，辽宁教育出版社，1995年。

⑨ 茅盾：《所谓"杂志年"》，见《茅盾全集》，20卷，132页，北京，人民文学出版社，1990。

⑩ 张静庐：《在出版界二十年》，157页。

① 胡道静:《一九三三年的上海杂志界》,见《上海的将来》,上海,新中华杂志社,1934。

⑫ 张静庐:《在出版界二十年》,184 页。

⑬ 梁得所:《编辑漫谈》,载《良友》第 8 期(1926 年 9 月)。

⑭ 梁得所:《编辑室谈话》,载《良友》65 期。

⑮ 莫朕(鲁迅):《零食》,载《申报·自由谈》(1934 年 6 月 16 日)。

⑯ 沈从文:《郁达夫张资平及其影响》,见《沈从文文集》,11 卷,广州,花城出版社。

⑰ 傅东华:《一张菜单》,载《文学》创刊号(1933 年 7 月)。

⑱ 施蛰存:《〈现代〉杂忆》。

⑲ 叶彤:《新文学传播中的开明书店》(北京大学硕士学位论文,1996)。

⑳ 泰东编辑部:《九期刷新征文启事》,载《泰东月刊》1 卷 8 期(1928 年 4 月)。

㉑ 《〈现代小说〉编者随笔》,载《现代小说》3 卷 1 期(1929 年 10 月)。

㉒ 邱韵铎:《"一万二千万"个错误》,载《现代小说》3 卷 2 期(1929 年 11 月)。

㉓ 张静庐:《在出版界二十年》,123~128 页。

㉔ 《出版界消息》,载《大江》月刊创刊号(1928 年 10 月)。

㉕ 张静庐:《在出版界二十年》,113~114 页。

㉖ 汪荫桐:《小书店的发展与后期文化运动》,载《长夜》第 3 期(1928 年 5 月)。

㉗ 本雅明:《发达资本主义时代的抒情诗人》,48~49 页,张旭东、魏文生译,北京,三联书店,1989。

二、中国新文学的裂变

1927年12月3日，鲁迅和创造社在上海《时事新报》上联合刊登了《〈创造周报〉复活宣言》，准备在1928年元旦共同出版《创造周报》，意味着鲁迅和创造社建立联合战线。1927年12月出版的《创造月刊》1卷8期的初版本上刊登了《〈创造周报〉复活了》和《〈创造月刊〉的姊妹杂志〈文化批判〉月刊出版预告》的广告，紧接着又刊出了《〈创造周报〉改出〈文化批判〉月刊启事》。原来，当创造社在上海与鲁迅讨论合作的时候，成仿吾已经赴日本并邀请留日学生回国参加创造社的活动。1927年10～11月，冯乃超、朱镜我、彭康、李初梨和李铁声等人退学回国。从日本回国的创造社激进的青年社员反对和鲁迅的联合，认为《创造周报》不足以代表一个"新的阶段"，要求重新组织和部署。他们决定停止恢复《创造周报》，一方面创办综合性理论刊物《文化批判》，宣传马克思主义，扬起鲜明的理论斗争旗帜；一方面《创造月刊》利用历史关系，仍然保持文学刊物的特色，将重点转向文艺理论和批评的方面，提倡无产阶级文学。《文化批判》的出现不仅改变了和鲁迅合作的局面，而且他们从日本带回来的福本主义的"分离

结合”的理论，与既成的文坛和作家分离决裂，在中国文坛上制造了剧烈的分裂活动。

1917年，《新青年》杂志提出“民主”、“科学”和“白话文”的口号，打倒旧礼教、旧道德和文言文的权威，形成了文学革命和新文化运动的高潮，从而有力地划分出了中国思想文化的历史新时代。1928年创刊的《文化批判》杂志更加自觉地打出了“文化批判”的旗帜，对五四文学革命和新文化运动进行历史性的批判与结算。《文化批判》在对于“五四”的重新阐释和批判中提出了“无产阶级革命文学”的崭新的历史主题。

新的时代的开展总是奠基于对过去历史的重新诠释与评价的基础上。1928年无产阶级革命文学的兴起必然地需要对五四文学革命和新文化运动进行重新评价，并且事实上必须先行地对五四文学革命和新文化运动的合理性进行批判——即“文化批判”。正如“五四”时代的“重新估定一切价值”一样，1928年的“文化批判”也是以新的价值理念和知识系统对于“五四”进行历史性的重新评判和价值重估。

早在1928年之前，蒋光慈的《社会生活与革命文学》和郭沫若的《革命与文学》等文章就试图对于“五四”文学进行批评与超越。然而这种批评没有得到反响。只有当1928年自觉地提出“文化批判”的口号以后，对于“五四”文学的批判才不仅成为一种必要，而且已经成为一种可能。朱镜我的《德模克拉西论》、彭康的《科学与人生观——近几年中国思想界底总清算》等论文从马克思主义的新的理论出发对五四新文化运动

进行了全新的剖析与评判。在对“科学”、“民主”以及“五四”知识谱系的批判中提出，只有唯物辩证法才是真正科学的方法和武器。唯物辩证法“能够捉住事物和现象的本质，阐明它底生成，发达，消灭的过程，曝露它底社会的根据者，只有唯物辩证法，只有这个才是真正的科学方法”。[①]

1.“无产阶级的‘五四’”

在《怎样地建设革命文学》中，李初梨自觉地把无产阶级革命文学建立在对于五四文学革命和新文化运动的历史评价之上。他认为，五四新文化运动是资本主义对于封建主义的斗争。《新青年》杂志上所提出来的“德先生”和“赛先生”就是“资本主义意识的代表”，而白话文运动是资产阶级意识形态在语言表现形式上的反映。文言文是封建意识形态的表现形式，它无法表达资产阶级意识形态的内容，这一矛盾酿成了白话文运动。他指出，欧战结束后中国资本主义的停滞造成了《新青年》的分化和《新青年》时代的终结。他认为“五四”的落潮和反动所形成的“官僚化了的‘新青年’右派”有三种表现形式：“第一，占领各官僚大学，各文化机关。第二，鼓吹‘好人政府’，参加‘善后会议’。第三，提倡国故，标点《儒林外史》，做小诗，讲趣味。”[②]

在《从文学革命到革命文学》中，成仿吾更自觉地从历史的矛盾性与连续性中来表述无产阶级革命文学的新的主题。他指出，“五四”知识分子对于时代没有

充分的认识，对于思想和知识缺乏充分的了解，所以新文化运动"只限于一种浅薄的启蒙"，它在"旧思想的否定"和"新思想的介绍"两方面都不曾收得应有的效果。他认为，五四文学革命以一个将被"奥伏赫变"的阶级为主体，以它的意识形态为内容，因此创制了一种"非驴非马的'中间的'语体"。因此，他认为，革命的知识分子"还得再把自己否定一遍(否定的否定)，完成从文学革命到革命文学"的历史转变。

李初梨和成仿吾对于"五四"的历史评价奠定了30年代"左联"对于"五四"评价的基础。1928年的"文化批判"和无产阶级革命文学的倡导使瞿秋白在30年代提出的"无产阶级的'五四'"的口号已经呼之欲出了。1928年的无产阶级革命文学的倡导及其所引起的革命文学的论争，导致了中国现代文坛的分裂、转向和作家队伍的重新划分，并且在1930年产生了"中国左翼作家联盟"的严密组织，形成了左翼文学的主流和"红色的30年代"。意味深长的是，"左联"成立不久，茅盾就向"左联"的"马克思主义文艺理论研究会"提交了题为《"五四"运动的检讨》的报告，发表在"左联"的理论机关刊物《文学导报》上。在文中，茅盾对于"五四"作出了经典性的诠释："'五四'这时期并不能以北京学生火烧赵家楼那一天的'五四'算起，也不能把它延长到'五卅'运动发生时为止。这应该从火烧赵家楼的前二年或三年起算到后二年或三年为止。""'五四'是中国资产阶级争取政权时对于封建势力的一种意识形态的斗争。……无产阶级运动的崛起，时代走上了新的机运，'五

四'埋葬在历史的坟墓里了。"[3]"左联"最杰出的理论发言人瞿秋白明确提出了"请脱弃'五四'的衣衫"的口号。[4]他指出:"五四时期的反对封建礼教斗争只限于智识分子,这是一个资产阶级的自由主义启蒙主义的文艺运动。我们要有一个'无产阶级的五四'。"[5]因此,1928年的"文化批判"和无产阶级革命文学的倡导形成了一个与"五四"相对立的、自觉的、崭新的历史新时代。

1928年是中国现代文学以及思想文化新的开场,有人将这一新的文化运动称为"后期文化运动"。[6]然而"后期文化运动"的概念无法表达这一转变的性质与深度及其与"五四"的断裂。1928年的"文化批判"是马克思主义的启蒙运动,是对于现代资本主义文化和知识谱系的颠覆。它在对"五四"时期刚刚初步建立起来的科学、民主、个人主义、人性,以及艺术自治等概念的合理性的批判中,有力地展开了唯物辩证法、无产阶级、集体主义、阶级性,以及无产阶级文学等概念和主题。1928年,在资产阶级话语的毁灭的"文化批判"的同时,在《文化批判》和《思想》月刊上相继开辟的"新辞源"和"新术语"等专栏和空间,建立了唯物辩证法、奥伏赫变、意德沃罗基、普罗列塔利亚(按:又译为普罗列搭利亚,本书引用时尊重原文,不作改动)等新的概念以及叙事方式,展开了中国现代文学的新的话语形式。

2."从文学革命到革命文学"

1928年创造社提出的对于"五四"的"文化批判"

和无产阶级革命文学的倡导迅速获得了整个文坛的强烈反应和巨大支援，并不是偶然的。"文化批判"的发生和无产阶级文学的倡导有着内在的历史依据和发展过程。

1923年前后，新文化阵营分化和新文化运动落潮。在表面上，中国新文学发展停滞了，实际上却酝酿着深刻的变化。1921年中国共产党成立以后开始领导工人运动，1923年爆发了二七大罢工。1925年五卅运动的发生使中国的社会革命发生了历史性的转折。正在这个时候，孙中山在共产党的帮助下，建立了革命统一战线，使中国革命进入了高潮。与此同时，新文学内部发生了各种转变。早期共产党人邓中夏、恽代英、肖楚女、沈泽民等人开始有意引导新文学的发展方向，宣传马克思主义文学理论。邓中夏的《新诗人的棒喝》、《贡献于新诗人之前》，恽代英的《八股?》，蒋光慈的《现代中国社会与革命文学》对于新文学的创作倾向提出了严正的批评。他们认为，新文学脱离社会和人生，访胜、探幽、赏花、玩月，遨游于高山流水之间，或躺在沙发上，闭着眼睛讴歌爱和美，不注意社会问题。他们主张新文学家"快快抛去你锦绣之笔，离开你诗人之宫，诚心去寻实际运动的路径"。⑦他们不满"不问社会的个人主义"文学，主张"以文学为工具"。⑧

在《艺术与生活》一文中，肖楚女首次揭开了"五四"时代加于艺术之上的神秘面纱，用唯物主义观念对艺术与社会生活的关系作出了正确的解释："艺术，不过是和那些政治、法律、宗教、道德、风格……一样，同

是一种人类社会底文化，同是建筑在社会经济组织上的表层建筑物，同是随着人类底生活方式之变迁而变迁的东西。只可说生活创造艺术，艺术是生活的反映——艺术虽不能范围一切，却能表现一切。只可说艺术的生活，应该要求表现一切的自由，却不可说艺术是创造一切的。"[9]

沈泽民在对苏俄艺术的介绍中提出了"无产阶级艺术"的概念。[10]他阐明了它产生的客观历史要求和重大价值。"一个极大的变动正在涌起；社会的全组织正在瓦解；旧的阶级已自己走到他的灭亡的道路，新的阶级正在觉醒起来凝聚起他自己的势力。……这是一个暴风雨的时代啊！正是从有人类历史以来最富有色彩，动作，和音声的时代——一个大活剧的时代！对于这种民众的反抗精神，有那一个大文学家能替它留一个影片呢？这个影片，若是能够留下来，虽不能算为文学之终极的造诣，终能胜过一切过去时代的文学。"他站在无产阶级文学的新的历史观点上，批评文学研究会提倡的"血与泪的文学""并不曾把'血泪'的真实意义指示出来"，也就是说，"并没有把文学的阶级性指示出来，也没有明白指示我们需要一种新的文学"。沈泽民对于"五四"文学观念的不满及其对于文学的新的理解是1928年对于文学重新定义的先声："文学者不过是民众的舌人，民众意识的综合者：他用敏锐的同情，了彻被压迫者的欲求，苦痛，与愿望，用有力的文学替他们渲染出来；这在一方面，是民众的痛苦的慰藉，一方面却能使他们潜在的意识得到了具体的表现，把他们

散漫的意志,统一凝聚起来。一个革命的文学者,实是民众生活情绪的组织者。”[11]1924年11月,沈泽民和蒋光慈等人组织了革命文学社团“春雷社”,并在上海《民国日报》副刊《觉悟》上出版周刊性的“文学专号”。

与此同时,新文学本身如创造社也开始发生“剧变”。郭沫若在《文学革命之回顾》中说:“五卅工潮的前后,他们之中的一个,郭沫若,把方向转变了。同样的社会条件作用于他们,于是创造社的行动自行划了一个时期,便是《洪水》时期……素来被他们疏忽了的社会问题的分野,突然浮上视界来了”。[12]在“五四”时期“异军突起”的创造社极端地体现了“五四”时代个性解放和艺术独立的要求。他们反对艺术上的功利主义,主张文学创作的原动力在“内心的要求”。他们要求自我表现,强调主观,张扬个性,重视灵感,尊崇内心的自由,标举艺术的独创。然而一开始创造社的文学观念就是矛盾的,充满了理论上的张力。成仿吾在《新文学之使命》中提出新文学有三重使命:一、对于时代的使命,二、对于国语的使命,三、文学本身的使命。而“对于时代的使命”成为创造社活动的一条红线。“我们是时代潮流中的一泡,我们所创造出来的东西,自然免不了要有它的时代的彩色。然而我们不应当无意识地为时代排演。我们要把捉住时代,有意识地将它表现出来。”[13]创造社的转变,一方面是因为社会环境的变化,另一方面是因为表现时代的现代性焦虑。创造社把无产阶级文学作为最新的、最现代的潮流来加以认取。

郭沫若在《文艺家的觉悟》中说:“本来从事于文艺

的人，多是属于神经质的。他的感受性比较一般的人要较为锐敏。……所以文艺每每成为革命的前驱，而每个革命时代的革命思潮多半是由于文艺家或者于文艺有素养的人滥觞出来的。”他认为：“我们现在所需要的文艺是站在第四阶级说话的文艺，这种文艺在形式上是写实主义的，在内容上是社会主义的。除此以外的文艺都已经是过去了的。包括帝王宗教思想的古典主义，主张个人主义自由主义的浪漫主义，都已过去了。”[14]在1928年无产阶级文学的倡导中，人们普遍地直接把无产阶级文学称为“新兴文学”。它意味着无产阶级文学是继古典主义、浪漫主义、现实主义、自然主义、新浪漫主义之后文学上的最新发展和最高的进化阶段。这种现代性的理解构成了30年代对于无产阶级文学的理解的一个重要方面，并且成为当时文学史描写的一种普遍思路。在《革命与文学》中，郭沫若的这种文学现代性的焦虑在革命文学的公式中显明地表征了出来：“革命文学 = F(时代精神)”。在文中，他提出了“无产阶级的社会主义的写实主义的文学”和“文艺的主潮”这两个重要的概念。[15]文学现代性的焦虑构成中国现代文学进展的原动力之一，也使无产阶级文学作为“新兴文学”在1928年迅速成为一种流行的时尚。韩侍桁在革命文学论争中指出：“他们太把时代性看得透彻了，老怕落在时代后，所以尽力地嘶嚷。”[16]

这时个人主义已经成为了一种耗尽了的国际资源。何畏在《个人主义艺术的灭亡》中宣告了创造社所依据的个人主义话语的颓坏。他指出，文艺复兴以来的

"个性"解放运动，大大发展了个性的概念：个人主义、个性主义、自我主义。个人主义已经成为了最大的权威。个人主义反映在艺术上，"艺术是个性的表现"，"艺术是个人的产物"，"艺术是自我的艺术"，甚至"艺术的艺术"。现代主义是个人主义的极端的疯狂的表现。然而他认为，一方面，个人主义艺术追求个性的独创在花样翻新的歧途上已经走上了绝路；另一方面，个人主义艺术所要求的个性创造和资本主义的文化生产形成了深刻的矛盾，因此，个人主义在重重矛盾之中走向了末路。[17]

3."红色的30年代"

1928年在中国发生的声势浩大的无产阶级文学运动是一种普遍的世界性潮流。这种世界性的无产阶级文学潮流是以苏联为中心的国际共产主义运动在文学上的反映。世界文坛在30年代的普遍性的左倾构成了"红色的30年代"这一历史现象。

在苏联，无产阶级随着他们在政治上的成功，在文化上也同样提出了自己的要求，其代表是"无产阶级文化派"。1917年成立了无产阶级文化协会，创办了自己的机关刊物《无产阶级文化》和《熔铁炉》。他们认为，无产阶级文化协会的基本目的是"创制新的无产阶级的阶级文化"。[18]1917~1920年是"无产阶级文化派"的鼎盛时期。1920年，在莫斯科成立了无产阶级文化协会国际局，其影响及于英、德和捷克等国。"无产阶级

文化派”的理论来源于波格丹诺夫的“组织科学”，认为文学艺术能够“组织社会经验”，“组织生活”。“无产阶级文化派”要求把文学作为无产阶级的组织工具。在十月革命后，他们主张“文化上的十月革命”，主张“通过实验室创造自己的特殊文化”。无产阶级文化协会第一次全俄代表会议根据波格丹诺夫的观点对文学进行了新的解释：“一、艺术通过活生生的形象的手段，不仅在认识领域，而且也在情感和志向的领域组织社会经验。因此，它乃是阶级社会中组织集体力量——阶级力量的最强有力的工具。二、无产阶级为了在社会的工作、斗争和建设中组织自己的力量，必须有自己阶级的艺术。这一艺术的精神是劳动的集体主义的：它从集体主义观点出发，认识和反映世界，表现其情感的联系及其战斗的和创造的意志的联系。”[19]“无产阶级文化派”的思想成为后来“拉普”的重要理论依据。

1921 年 3 月“新经济政策”的实行是苏联社会生活的一大转折。随着苏俄生活从战时共产主义的供应制和生活的贫困中的复苏，苏俄文学也开始苏醒和活跃，沃隆斯基主编的《红色处女地》在 1921 年 6 月开始出版。随着苏联生活返回到现实主义轨道，“无产阶级文化派”开始解体，一部分工人诗人分离出来组成了“锻冶场”团体。同时，内战结束后从前线转业的一批军人转入文化战线，他们组成了“青年近卫军”。为了同《红色处女地》强大的“同路人”作家阵容对抗，1922 年 12 月，“青年近卫军”、“锻冶场”和“工人之春”等文学团体组成了“十月”。“十月”是后来“拉普”的前身。

1923年3月，根据“十月”提议，在莫斯科召开了第一届无产阶级作家代表大会，成立了莫斯科无产阶级作家联合会（“莫普”）。1925年1月，以“莫普”为中心，召开了第一次全苏无产阶级作家代表会议，组成了作为全苏无产阶级作家联合会（“瓦普”）领导核心的俄罗斯无产阶级作家联合会（“拉普”）。

1922～1925年是“拉普”活动的前期。他们把自己的理论刊物叫做《在岗位上》，因此而被称为“岗位派”。1923年6月，《在岗位上》创刊号上，他们宣言：“我们将在无产阶级文学中坚守明确和坚定的共产主义意识形态的岗位。”[20]他们认为“文学是阶级斗争的强大武器”。[21]他们对于文学采取极端简单的政治化和阶级性的评价标准，自命为文学领域内路线的纯洁性而斗争，排斥和否定“同路人”作家与文学遗产。他们攻击托洛茨基、沃隆斯基的文学理论及其对于“同路人”作家的庇护。1923年至1925年之间，他们同沃隆斯基主编的《红色处女地》进行了长期论战。他们向党要求文学的领导权。

《在岗位上》和《红色处女地》的文学论战引起了党的高度重视。1924年5月，俄共中央出版部就有关党的文艺政策进行了讨论。1925年6月，俄共中央作出了《关于党在文学方面的政策》的决议。决议一方面主张党在文学上采取中立的立场，拒绝了“岗位派”对领导权的具体要求；另一方面又主张无产阶级文学的领导地位，从而在理论上支持了他们。然而，从此党开始加强了对文学的引导，使文学发展进入到新的时期。

1926～1932年是“拉普”活动的后期。党批评了“拉普”的“妄自尊大”和专横作风，“拉普”将《在岗位上》改名为《在文学岗位上》，并发表了批判和清算《在岗位上》的文章。“拉普”从理论斗争转向了以创作为主，进行了各种创作理论和方法的尝试探索。他们从列宁对托尔斯泰的评价中受到启发与鼓舞，提出“撕下一切假面具”的客观描写方法，要求表现生活直感，反对粉饰现实，要求表现现实生活中有血有肉的活生生的有个性特征的形象，提出“活人论”，主张通过“心理现实主义”和“心灵的辩证法”表现人物内心世界的矛盾冲突以至人物的下意识。实际上，“拉普”不自觉地吸收了沃隆斯基的文艺思想。1927年，阿维尔巴赫提出“现实主义是最适合于唯物主义艺术方法的文学流派”，法捷耶夫接受并发展成为一个理论体系，将现实主义和唯物主义世界观、浪漫主义和唯心主义世界观等同起来，提出了“打倒席勒”的口号，将“唯物辩证法的创作方法”确定为“拉普”共同的创作方法。

1926～1928年，“拉普”对创作问题进行了比较积极的探讨，但是很快在1928年以后又卷入了重大的政治漩涡之中，斯大林开始了反右倾和大清洗。从1928年开始，苏联理论界也已经展开批判普列汉诺夫正统和弗理契的庸俗社会学。斯大林《理论活动的落后》的报告和有关党史研究中“腐朽的自由主义”的信引起了意识形态的激烈斗争和总清算。1930年以后，在苏联理论战线上，米丁等人提出“列宁主义阶段”的口号，高唱“为列宁主义而斗争”，清算一切非布尔什维克的倾

向与因素。在这种政治理论背景下，后期“拉普”内部进行了多次的分化。很显然，“拉普”已经不能适应当时政治斗争的需要。因此，1932年4月23日，俄共中央作出了《关于改组文学艺术团体》的决议，强行解散了“拉普”和所有文学团体，组成“有共产党组的单一的苏联作家协会”。1934年8月，第一次全苏代表大会召开，规定“社会主义的现实主义，作为苏联文学批评的基本方法，要求艺术家从现实底革命发展中真实地、历史地和具体地去描写现实。同时艺术描写底真实性和历史具体性必须与用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来”。[22]从此，苏联结束了各文学流派自由竞争的局面，将文学直接置于党的绝对领导之下，成为政治斗争的工具。

由于语言障碍和中苏断交，中国和苏联在30年代缺乏直接的文学交流，苏联的理论往往经过了日本无产阶级文学运动的中介和折射然后再进入中国。日本辛岛骁说：

> 到了一九二九年以后革命文学时代，泛滥在日本文坛的苏俄的文艺理论，差不多次月上海已有翻译，接近到那样。日本左翼评论家的议论，强烈的影响着中国的左翼文学运动。特别是平林初之辅、冈泽秀虎、青野季吉、藏原惟人、川口浩等的文章，曾经和蒲列哈诺夫、卢纳卡儿斯基的文章并列着，在中国评论家的论说中，像金科玉律的引用过。[23]

对此亲身体会过的胡秋原说：

中国近年汹涌澎湃的革命文学的潮流，那源流不是从北方的俄罗斯来的，而是从同文的日本来的。……在中国突然勃兴的革命文艺，那模特儿完全是日本，所以实际说起来，可以看做是日本无产文学的一个支流。这固然是因为中国的革命文学大将完全是日本留学生，（这恰和日本的士官学校创造了中国革命的军事领袖是一样的。）就是从普罗利特利亚意德沃罗基的口号和理论，以及创作的形式和内容上，也可以看出的。[24]

日本左翼文学运动始于20年代初的《播种人》杂志，经过无产阶级文艺联盟，到无产阶级艺术联盟阶段已具相当规模。然而福本主义左倾路线使左翼文学宗派林立，内部斗争激烈，造成了无产阶级文学运动的严重分化。1927年底，共产国际批评了福本和夫的左倾路线。1928年成立了日本作家总同盟，并接着组成了全日本无产者艺术联盟（“纳普”），1931年“纳普”解散，成立日本无产阶级文化联盟（“克普”）。福本主义和“纳普”对中国左翼文学运动产生了重大的影响，青野季吉和藏原惟人是创造社和太阳社所尊奉的理论家。

在国际共产主义运动高涨的同时，各国无产阶级文学运动蓬勃发展。在此基础上，由苏联“拉普”提议，经共产国际批准，1925年建立了国际革命文学联络机构。1927年10月，在莫斯科召开了第一次世界革命作家代表大会，成立了革命文学国际局，并创办了机关刊物。1930年在乌克兰哈尔科夫召开了第二次国际革命

作家代表会议，决定将革命文学国际局改名为国际革命作家联盟。在这次大会上，中国的“左联”被吸纳为国际革命作家联盟的成员，会议作出了《对于中国无产文学的决议案》。从此，“左联”不仅与国际无产阶级文学运动有着紧密的思想上的联系，而且建立了直接的组织上的联系。

4. 无产阶级革命文学的倡导

茅盾在《论无产阶级艺术》中认为，一种艺术的产生必须有一定的条件，用方程式来表示，便是：“新而活的意象+自己批评(即个人的选择)+社会的选择=艺术。”因此无产阶级文学的产生，一方面必须通过自觉的理论斗争，另一方面需要社会生活方式的变化和无产阶级的阶级斗争的客观条件。茅盾说：“有许多文艺上的新潮，早了几十年发生便不能存在与扩大，非等到若干年后社会生活变到能和它(文艺思潮)适应的时候不可：便是这个道理了。有许多已经走完了自己的行程的文艺思潮，因为不能与当前的社会生活适应，便不得不让贤路，虽有许多人由死力拥护，仍是不中用：也便是这个道理了。”[⑧]1927年，在国民革命的高潮中，蒋介石和国民党分裂和背叛了革命，中国社会力量发生了急剧的分化，中国革命的性质发生了深刻的变化，中国共产党从此独立地承担起了领导中国资产阶级民主革命的历史使命。这成为了1928年无产阶级革命文学倡导的具体背景。在资产阶级背叛革命之后的严重危

机中，激进的革命小资产阶级的狂热情绪导致了左倾冒险主义理论的不断产生。他们对中国革命的对象、力量和形势作出了错误的分析和判断，他们认为，中国革命已经转变为无产阶级同资产阶级的最后斗争。这导致了左翼文学运动的偏颇。

郭沫若、成仿吾、蒋光慈不断对新文学提出批评，并推动它的转向。蒋光慈在《现代中国社会与革命文学》中将文学研究会斥为“市侩派”，成仿吾在《完成我们的文学革命》中认为“语丝派”是“已经固化了的反动力量”。他们先后提出了“无产阶级文学”、“第四阶级的文学”、“革命文学”等口号。郭沫若等人一方面感觉到了文学界的沉滞和社会生活的变化，一方面对于新的文学运动又缺乏明确的理论构想。因此，成仿吾的“完成我们的文学革命”并不能成为新的开场，只能是对于旧的时代概念的结束。在《〈完成我们的文学革命〉的回声》中，读者说，成仿吾“已用尽心力狂呼疾号来完成所谓‘我们的文学革命’”，“所谓‘文学革命’‘如何革命’，‘革命什么’，却使人茫然”，“至于在‘文学革命’后，如何建设新的文学，建设什么文学？这更是重要的问题，也就是我急于要‘领教’的，我想，所谓‘我们应当仍努力于新的形式与新的内容之创造’，而这种‘新的形式’与‘新的内容’，您始终没有具体的计划。”[35]这充分说明了读者对于理论贫乏的不满和对于理论的期待。实际上，郭沫若、成仿吾等人的思想都缺乏足够的穿透力来回答时代的问题。

1928年《文化批判》的创刊明快清楚地为这些问

题作出了深刻的解答，这就是后期创造社转向产生巨大反响的原因。事实上，郭沫若、成仿吾等创造社元老在后期创造社中已经失去了先锋和核心的地位，1928年无产阶级文学的前卫非冯乃超、李初梨等人莫属了。他们从日本携带着最时髦的理论资源回到社会科学理论几乎一片空白的中国。而国内幼稚的知识界的经验无法应付1927年剧变后中国的现实。面对不断变形的、神秘的、怪物般的中国现实，中国知识界形成了强烈的解释中国的焦虑。中国知识界处于失语的状态，直到1929年“社会科学年”在对马克思主义理论的翻译吸收过程中才重新活跃起来。在当时，创造社青年成员用崭新的、科学的马克思主义理论对于中国社会现实作出了最透彻、最合理的阐释，他们巨大而流畅的理论力量推动了1928年的知识转型和思想转向。对于中国现实，谁在理论上解释和说明了它，谁就合法地拥有了它。郭沫若描述这种知识权力的转变说：“新锐的斗士朱，李，彭，冯由日本回国，以清醒的唯物辩证论的意识，划出了一个‘文化批判’的时期。创造社的新旧同人，觉悟的到这时候才真正的转换了过来。不觉悟的在无声无影之中也就退下了战线。”[27]

《创造月刊》1卷8号上刊登的《文化批判》的出版预告中预言“《文化批判》将在新中国的思想界开一个新的纪元”。[28]1928年1月15日，《文化批判》创刊号以一种自觉的划时代的理论姿态出场了。成仿吾在《祝词》中宣告：

《文化批判》当在这一方面负起它的历史的

任务。它将从事资本主义社会的合理的批判，它将描出近代帝国主义的行乐图，它将解答我们"干什么"的问题，指导我们从那里干起。

政治，经济，社会，哲学，科学，文艺及其余个个的分野皆将从《文化批判》明了自己的意义，获得自己的方略。《文化批判》将贡献全部的革命的理论，将给与革命的全战线以朗朗的火光。

这是一种伟大的启蒙。[29]

《文化批判》和想象性地"复活"的《创造周报》有着完全不同的使命，它不是"卷土重来"，而是开天辟地。五四文学革命是资产阶级性质的启蒙运动，而1928年的"文化批判"是无产阶级性质的启蒙运动，它们的主题、概念、话语方式发生了根本性的变化。《文化批判》鲜明地反映了创造社青年的思想，他们一心要举出"文化批判"的旗帜，清算和结束五四文学革命，并且要在中国掀起一场崭新的马克思主义的宣传运动。而马克思主义的概念和思想也正是从这时才开始大规模地涌入中国。创造社后期成员回国前夕，正值日共福本和夫左倾路线的高峰。由于日本文坛的影响，他们在回国以后也决意使中国文坛的"既成作家""转换方向"。[30]在《文化批判》的创刊号上，冯乃超发表了《艺术与社会生活》，对于"中国浑沌的艺术界的现象作全面的批判"。他对鲁迅、叶圣陶、郁达夫、张资平所代表的"五四"新文学进行了全面的清算与批判，他们锐气非常的分裂行动和内部论争的方法把日本无产阶级文学运动中冲击最大的政治思潮——福本主义带回到了中国。[31]

福本和夫在反对山川均的“折衷主义”右倾路线的斗争中，援引列宁的理论，以“分离结合”的说法，重建共产党的组织。他认为，“要创立有明确阶级意识的无产者集团的组织和密切结合的雅各宾党，而为了实现这种联合——‘必须在联合之前，首先彻底地分裂’，这就是列宁的组织理论的核心。”[②]“分离结合”成为了后期创造社提倡无产阶级文学，进行理论斗争和促使文坛转向的重要理论依据和斗争策略。他们有意识地通过和前期创造社的决裂和对鲁迅、叶圣陶、郁达夫、张资平等“五四”新文学作家的批判来重新划分作家队伍和高扬无产阶级意识。

日本早期左翼文学运动的著名理论家青野季吉在无产阶级文学运动的倡导中，根据列宁《怎么办?》提出了“自然生长”与“目的意识”的概念。列宁要求把工人运动的自发性提高到社会民主党的自觉性，认为其途径是将社会主义思想意识从外部灌输给工人群众。青野季吉在《论日本无产文学理论的展开》中提出：“在组织上，把那些不采用无产的意识形态的领导权的分子，排除出去。同时在文学理论上，也把无产阶级的意识形态，弄得越发变成高调，把那些体验的部分的写实主义，断然抛弃。”[③]在无产阶级文学的倡导中，成仿吾高扬“目的意识”，强调革命的知识分子在无产阶级文学运动中的先锋作用以及理论斗争的重大意义。他认为，过去的文学运动都是“自然生长”的，“今后我们应该由不断的努力的批判，有意识地促进文艺的进展，在文艺本身上，由自然生长的成为目的意识的，在社会变

革的战术上由文艺的武器变为武器的文艺。”他说:“文艺的田土,在旧的表现内容与样式没落的时候,我们应该清算——批判——一次;在旧的内容与样式才开始固定的时候,我们也应该由批判把它奥伏赫变至于新的——才有革命。”他提出了“全部批判之必要”的口号。[34]他主张通过积极的理论斗争和对旧文坛的批判,造成无产阶级的文学战线。他号召“在意识形态上,把一切封建思想,布尔乔亚的根性与它们的代言者清查出来,给他们一个正确的评价,替他们打包,打发他们去”。[35]

李初梨把福本和夫的“混合型”的观念也在中国文学的批评上借用了。他认为,在革命的初期,中国的社会和思想包含了各种复杂的因素,所以在当时所谓革命文学也只是一种“混合型的革命文学”。在1927年资产阶级以及小资产阶级背叛了革命以后,革命的性质发生了变化,革命文学的内容和性质也因此发生了变化,“革命文学当然被奥伏赫变为普罗列塔利亚文学”,而这样一种“文学上的方向转换”是在1928年完成的。基于“混合型”的概念,为了建立纯粹的无产阶级革命文学,就必须进行理论斗争和“全部批判”,使“浑沌的文坛”分裂,完成“方向的转换”。

1928年2月,成仿吾在《创造月刊》上发表了《从文学革命到革命文学》的著名论文。他认为文学革命和新文化运动已经发展到了一个崭新的阶段,文学运动应该再进一步实现“从文学革命到革命文学”的转变。他为自己的时代提出了与“五四”时代反封建主题

不同的崭新的反资本主义的主题:“必须从事近代资产阶级社会全部的合理的批判(经济过程的批判,政治过程的批判,意识过程的批判),把握着唯物辩证法的方法。”他接受了福本主义的资本主义的“激烈没落论”:“资本主义已经到了他的最后的一日,世界形成了两个战垒,一边是资本主义的余毒‘法西斯蒂’的孤城,一边是全世界农工大众的联合战线。各个细胞在为战斗的目的组织起来,文艺的工人应当担任一个分野。”他主张理论的斗争和“分离结合”的斗争策略。他最后通牒式地宣布:“谁也不许站在中间。你到这边来,或者到那边去!”④

创造社和太阳社为了促使文坛转向,开展了积极的理论斗争。在《文化批判》之外,他们还出版了《我们月刊》、《流沙》、《畸形》等刊物。尽管创造社和太阳社之间为了争夺革命文学的发明权发生了激烈的宗派主义的内部争吵,但是在打倒“五四”文坛的偶像鲁迅这一点上统一了起来。针对创造社和太阳社的攻击,鲁迅发表了《“醉眼”中的朦胧》,从而引起了有关革命文学的激烈论争。《语丝》周刊和《北新》半月刊成为“语丝派”的阵地,甘人、侍桁和冰禅等人加入了“语丝派”的战阵。创造社和“语丝派”的对立构成了 1928 年文学运动的轴心。

5. 创造社和“语丝派”的论战

1929 年,李何林在编辑《中国文艺论战》一书时指

出:“以鲁迅为中心的‘语丝派’和创造社一般人立于针锋相对的地位”,构成了“这一次论战的两个敌对阵营的主力”。他认为,这一次论战和五四文学革命以及新文化运动一样,在中国文艺的进程上具有极为重要的作用。[36]

创造社和“语丝派”的分歧首先在于对于“五四”新文学以及反封建启蒙的意义的评价上,实际上同时也就是对于社会现实的认识上的分歧。创造社认为中国的社会性质和革命的阶段已经发生了变化,文学也应该跟上这一变化。他们否定新文学启蒙的现实意义,提出了“死去了的阿Q时代”和“从文学革命到革命文学”的口号。他们的分歧在对于《阿Q正传》的评价中集中体现了出来。钱杏邨认为,大革命时代的农民已经参加了有组织、有目的的自觉的政治斗争,他们不再像阿Q时代的农民那样幼稚、盲目、愚昧、软弱和不觉悟了。他说:“勇敢的农民为我们又已创造了许多可宝贵的健全的光荣的创作的材料了,我们是永不需要阿Q时代了!”[37]钱杏邨认为,《阿Q正传》以及鲁迅的创作已经丧失了时代意义。因此,他以“死去了的阿Q时代”宣告了新文学启蒙运动时代的终结。

然而“语丝派”针锋相对地认为“阿Q时代没有死”。[38]他们替阿Q被剥夺了农民典型的资格不平:“你生前挨过钱太爷的大儿子手里的‘哭丧棒’;死后又被一位钱先生(当然是和假洋鬼子毫无关系)在《太阳月刊》上硬把你底中国农民代表资格给革掉了,这是多么可惜的事情!”[39]“语丝派”仍然诉诸于启蒙的知识而反

对阶级斗争的知识。周作人批评革命文学的倡导者"往往把民众等字太理想化",他认为在中国"生活上有两阶级，思想上只一阶级"。[40]鲁迅接连写了《太平歌诀》、《铲共大观》等文章,对于革命文学倡导者的"超越时代"论进行讥嘲与批评。韩侍桁认为,无产阶级革命文学的倡导缺乏社会的历史的依据,"他们所谓革命文学后台上的主动力，不是中国社会，不是十几年的历史,而只是时髦底浅薄底他们所谓的时代潮流!"[41]

其次，创造社和"语丝派"的冲突在于对文学本质的理解上的对立。创造社是由"五四"极端强调艺术的独立的一端"剧变"过来的,他们由"为艺术而艺术"的极端转变为功利主义的极端,从"自我表现"的极端转变到"留声机器"的极端。甘人嘲笑"他们竟可以从自悲自叹的浪漫诗人一跃而成革命家。昨天还在表现自我，今天就写第四阶级的文章"。甘人仍然坚持"五四"时期的文学观念,认为"文艺须完全是真情的流露,一有使命,便是假的"。[42]韩侍桁说:"艺术家的本身不应该受一切的束缚，只有他对于艺术的良心是支配着他的一切的！什么主义，什么标语，对于他都是狗屁不值!"[43]

在创造社对于"语丝派"的攻击中,鲁迅成为了首当其冲的目标。我们往往把1928年中国文坛上的这一冲突主要归结为宗派主义,这自然是浅薄无知的,这种观点无法解释为什么这一论争在鲁迅心中以及整个文坛引起这样巨大而深刻的震动。事实上，创造社对于鲁迅的批判和攻击,不仅不只是针对鲁迅个人的,而且

也不只是针对“语丝”一派的，而是对于“五四”新文学及其观念的总体的批判。只有从 1928 年中国新文学话语的断裂才能抓住创造社和“语丝派”论争的实质。

作为论争的当事人，郑伯奇在《文坛的五月》中不无困扰地说：

> 对于这次革命文学的论战，我们确实发生了意外的感想。我们可以老老实实告白我们其初没有算到我们的敌人乃是鲁迅周作人等语丝派的诸君。
>
> ……
>
> 然而我们的革命文学的旗帜一揭起来，鲁迅先生先成了我们的敌人。
>
> ……
>
> 这不是我们忌刻他，来压迫他，想来打倒他。这不是我们和鲁迅的冲突，也不是创造社和语丝派的冲突，这是思想和思想的冲突，文坛上倾向和倾向的冲突。
>
> 我们所批评的不是鲁迅个人，也不是语丝派几个人，乃是鲁迅与语丝派诸君所代表的一种倾向。这种倾向也许支配着许多青年，然而这种倾向在现阶段是有害的。我们批评了他，是我们遂行我们对于现阶段的任务。
>
> 不仅是鲁迅和语丝派诸君，我们还批评自己，批评了创造社的作家，创造社的理论。[44]

在很大程度上，郑伯奇道出了创造社和鲁迅冲突的根

本原因。创造社极力突出“艺术的社会性”和“文学的阶级性”以及“一切文学都是宣传”的理论以推动文学的转型。然而,正如郑伯奇所指出的,“我们的文坛,依然是一团乌烟瘴气的‘艺术至上’、‘自我表现’、‘人道主义的倾向’、‘自然主义的手法’等等。”他认为,这样一种艺术倾向和观念,“在转变的现阶段可以变成一切无为的,消极的乃至反动的 intelligentsia 的逋逃薮。”[45]这种艺术自足的观念或艺术的逋逃薮与创造社文学是政治组织和阶级斗争的工具的观念形成了尖锐冲突。创造社认为宣扬“艺术趣味”的“语丝派”是文学转型的最大障碍。

托洛茨基对苏俄文学的批评可以给我们理解创造社和“语丝派”的冲突以积极启示。托洛茨基一方面曾经为“同路人”作家的艺术立场积极辩护,另一方面又不吝对未来主义艺术思想上的革命给予高度赞扬。托洛茨基说:“未来主义者号召与过去决裂、抛弃普希金、取消传统等是有意义的,因为它是针对旧的文学阶级,针对知识分子封闭的小圈子的。”[46]这是“知识分子半赤贫的左翼对资产阶级知识分子封闭的关门主义美学的反抗”。[47]他说:“‘列夫’的理论家们提出了这样一些问题:关于艺术和机器工业的相互关系;关于不是美化生活而是组织生活的艺术;关于自觉地影响语言的发展和系统地造词;关于根据高度的合理性以及美学的要求训练人的动作的生物力学——所有这些问题在社会主义文化建设的远景上都是非常重要的和值得注意的。”[48]同样,1928 年创造社对于“语丝派”的攻击是为

了打破艺术的自足性,把趣味的艺术转变为“组织生活的艺术”。

1927年,成仿吾在《完成我们的文学革命》中指责文学革命已经“堕落到趣味的一条绝路上去”。他用戏仿的笔调描绘新文学的首都道:

> ……那儿有我们的周作人先生及他的Cycle,那儿有我们的北新书局,那儿有我们的无数的,没有课上的大学堂里念书的,未来的文人学士。景象萧条的白都,连学校的门都是紧闭着的,城外的战云是密布着,城内的居民是僵尸般的呆望着,这时候我们的周作人先生带了他的Cycle悠然而来,扬着十目所的手儿高叫道:
>
> “做小诗罢!俳句罢!
>
> 使心灵去冒险罢!
>
> 读古事记罢!徒然草罢!
>
> ……
>
> ……”
>
> 这时候刘半农博士不知道几时跑了回来,扬着鞭儿,敲着他的瓦釜,大叫了一声:
>
> “读何典罢!”
>
> 这时候,我们的鲁迅先生坐在华盖之下正在抄他的小说旧闻,而我们的西滢先生却在说他那闲话。[49]

成仿吾概括指出:“我们由现在那些以趣味为中心的文艺,可以知道这后面必有一种以趣味为中心的生活基调,换句话,就是必须有一种有特别嗜好的作者,有同

类嗜好的刊行者与读者，他们的同类的特别嗜好成为了一种共同的生活基调，才有了这样以趣味为中心的文艺。而这种以趣味为中心的生活基调，它所暗示的是一种在小天地中自己骗自己的自足，它所矜持着的是闲暇，闲暇，第三个闲暇。”[50]

20年代新文化运动的分化实际上是一种话语的分层和话语空间的分化，这种分化在很大程度上是由同人杂志完成的。例如胡适为中心的《努力》，以及《现代评论》，直至后来的《新月》和《独立评论》，鲁迅、周作人为中心的《语丝》。成仿吾注意到杂志和书店在话语分层中的重要功能。现代的文学生产与消费构成了一种共同的生活领域和话语空间，在现代的文学生产与消费中，文人、期刊与书店、读者群构成了一个“共同体”。语丝社由《语丝》杂志和北新书局以及它比较固定的读者群（北京大学区）构成了一个独特的相对稳定的话语空间，用成仿吾的话说，产生了“一个 Cycle”，或者说一个“圈子”，一种“共同的生活基调”。《语丝》杂志倡导“文明批评”和“社会批评”，其现代文明的价值取向和自由主义的意识形态是不言自明的，围绕着《语丝》还形成了一种“任意而谈，无所顾忌”幽默雅致的独特的“语丝文体”。他们讲求趣味，主张“生活的艺术化”，认为“文学是余裕的产物”，在文学上追求特殊的韵味和气息。自然，这种个人主义的艺术趣味的分化成为了“到集团艺术之路”上的严重障碍。创造社以及革命文学要求打破这种自足的艺术圈子，摧毁封闭性的艺术氛围，取消文学和生活的审美距离，将文学作为组织生

活的工具——而在阶级斗争的时代，也就是说，要把文学作为阶级组织和阶级斗争的工具。在创造社看来，"语丝派"的个人主义的艺术主张已经成为了明日黄花。个人主义的艺术主张，尤其是其艺术自足性的观念已经成为了"集团艺术"的障碍。为了阶级斗争的胜利，"集团艺术"要求最大的、彻底的合理化，不允许丝毫的个性趣味和个人小天地，要求高度的集中、统一和一致。

创造社和"语丝派"的论争引起了整个中国文坛的急剧分化和转向，"语丝派"也就是在这场争论中逐步完成了它的分化和转向的。在中国现代文学史上，1928年成为一道明显的分水岭。由于对1928年无产阶级革命文学运动的截然两端的迎拒态度，鲁迅和周作人构成了30年代文坛的两极。

1928年7月，《太阳月刊》以大功告成的姿态出版停刊号。他们在《停刊宣言》中宣布："整个的中国文坛，除去顽梗不化的一部分外，都很急遽的转换了方向"，"从来浑沌的文坛思想有了很明显的分野，蒙昧的意识完全被摧毁了，各种刊物的阶级意识都是旗帜显明。"[51]这时，创造社、太阳社与"语丝派"的论争已经基本停息下来，无产阶级革命文学的口号引起了整个文坛强烈的反响，它已经取得了支配的主流的地位。1929年中国文坛明显地转向，1929～1930年，"新兴文艺"成为流行的文学时尚。例如，邱韵铎在刚刚"蜕变"的《现代小说》上嘲笑宣扬唯美主义的《金屋》月刊也追赶时尚来翻译左翼文学："尤其梦想不到的，是唯以唯美派自居的'金屋'也竟然印行起这样不唯不美而且凶险的

赤色文章”，“这样看来我们可以大言不断地说，革命文学已经轰动了国内的全文坛了，而且也可以跨进一步地说，全文坛都在努力‘转向’了。”[2]

1928年无产阶级文学运动的倡导与论争，不仅在思想上促成了文坛上的转向，而且为“左联”的成立作了组织上的准备。它成为了30年代左翼文学运动的序幕。1929年，中共中央通过江苏省委批评了创造社和太阳社对于鲁迅的攻击，以及他们内部对立的错误，发出了停止同鲁迅论争的指示，并以创造社、太阳社为基础开始进行“左联”的筹备工作。1930年3月，“左联”在上海成立。“左联”的成立使中国文学进入了前所未有的新时代。党开始了对于文学的直接领导，文学和政治紧密地结合在一起，成为了无产阶级阶级斗争的一翼。这使30年代文学具有一种特别的色彩，并且与其他时代的文学明显地区分出来。

6. 文学的重新定义

《文化批判》一方面对“混沌的”文坛进行全面的批判，一方面对文学进行了新的定义。在《怎样地建设革命文学》中，李初梨开宗明义地提出：“在我们，重新来定义‘文学’，不惟是可能，而且是必要。”他否定了“五四”以来有关文学的两个基本观念——“文学是自我表现”和“文学的任务在描写社会生活”。他对文学的理解明显地融入了苏联“无产阶级文化派”的思想。他认为，文学是一种意识形态，它的特点在它的“组织能

力”，而在阶级社会中，它是阶级组织和阶级斗争的重要工具。他套用辛克莱《拜金艺术》里的话说：

> 一切文学，都是宣传，普遍地，而且不可避免地是宣传；有时无意识地，然而常时故意地是宣传。

他提出，无产阶级文学是“为完成他主体阶级的历史的使命，不是以观照的——表现的态度，而是以无产阶级的阶级意识，产生出来的一种的斗争的文学”。他为文学所下的定义是：

> 文学是生活意志的表现。
>
> 文学，有它的社会根据——阶级的背景。
>
> 文学，有它的组织的机能——一个阶级的武器。

因此，他认为，文学不是对于生活的客观、消极的反映；而是相反，文学是对于社会生活的组织，是阶级斗争的有力工具。他在对蒋光慈《现代中国文学与社会生活》一文的批评中把无产阶级文学两层崭新的意义凸显出来：首先，无产阶级文学“不是在观照地‘表现社会生活’，而是实践地在变革‘社会生活’；其次，无产阶级的‘艺术的武器’同时就是无产阶级的‘武器的艺术’”。[63]他认为，文学不只是消极地认识生活的功能，他把文学的战斗作用等同于机关枪、迫击炮，把艺术的社会作用无端地夸大了。

从前，我们在描写创造社的转向的时候，过分地夸张了后期创造社在艺术观念上的自我否定和转折。后期创造社在艺术上的极端功利主义主张仍然根源于前

期创造社的浪漫主义思想。前后期创造社在艺术理解上的不同表现只是浪漫主义一个硬币的两面。浪漫主义认为文学是时代的预言者和生活的创造者。他们往往夸大和神化了文学的力量和作用。浪漫主义者，例如雪莱就既把文学比作慰藉自己的夜莺，又宣称它是世界的立法者。同样，冯乃超说："我们的艺术是阶级解放的一种武器，又是新人生观新宇宙观的具体的立法者及司法官。"[54]从这里，我们可以看出后期创造社文学思想的浪漫主义本质及其理论上的连续性。

从来没有像浪漫主义这样在政治和艺术上充满了矛盾的思潮。它既产生了夏多布里昂，又产生了雨果；既产生了"湖畔派"诗人，也产生了拜伦和雪莱。它同样也在创造社这里引起戏剧性的变化，郭沫若是这种浪漫主义变形金刚的代表。他曾经宣称："我只想当个饥则啼寒则号的赤子，因为赤子的简单的一啼一号都是他自己的心声，不是如留声机器一样在替别人传高调。"[55]到 1928 年，他则把这种说法恰好颠倒了过来——"当一个留声机器"[56]。他在对被"五四"新文学打倒了的传统的"文以载道"的文学观念的重新肯定和解释中找到了"留声机器"这个概念的最后归宿，使文学成为"时代精神"或"道"或"真理"的传声筒。他说："古人说'文以载道'，在文学革命的当时虽曾尽力的加以抨击，其实这个公式倒是一点不错的。道就是时代的社会意识。在封建时代的社会意识是纲常伦教，所以那时的文所载的道便是忠孝节义的讴歌。近世资本制度时代的社会意识是尊重天赋人权，鼓励自由竞争，所

以这时候的文便不能不来载这个自由平等的新道。”[57]在我们讨论郭沫若从“表现自我”到“表现时代精神”的转变的时候，我们必须看到郭沫若“自我”的泛神论色彩，以及浪漫主义的新柏拉图主义背景。在这样的哲学背景下，郭沫若从早期的“自我表现”到后期的“留声机器”的转换就是内在统一和连续完整的过程。

创造社从“纯文学的”转变成为了反文学的，他们将文学变成了革命的炼金术，变成“文艺暴动”。到“左联”时期，文学和政治暴动无法区分，文学家变成了职业革命家，“五四”时期被浪漫主义神秘化了的“文学创作”到“左联”时期转换成为了秘密的贴标语、撒传单和“飞行集会”的“行为艺术”。文学和生活的距离彻底消失了，艺术的静观转变成为了街头“震惊”的瞬间。象征主义诗人冯乃超这时说：“洗炼的会话，深刻的事实，那些工作让给昨日的文学家努力去吧。”[58]他吁求：

> 诗人哟，
> 制作你们的诗歌
> 一如写我们的口号！[59]

文学逐渐丧失了“五四”时期个性、灵感所烘托的神秘色彩，成为一种明确的意识形态的生产。成仿吾将文学家重新命名为“文学工人”，冯雪峰、戴望舒、施蛰存等人把他们的文学圣灵的诞生之地称为“文学工场”。他们揭示了文学组织生活、文学的阶级性和宣传的性质。因此无产阶级文学是对无产阶级阶级斗争的组织，是“反个人主义的”集团主义的文学。[60]他们认

为："一切个人主义，自然主义……，已是历史上的陈列品，我们所需要的，就是非个人主义的集体的以群众的意志为意志底模型的文学。"[61]他们主张："文艺家要站在工场的烟囱上面公开说教，要站在工场的角落里隐秘地宣示。"[62]

他们从对文学的阶级性和宣传性质的揭示出发，从文学与政治、时代的关系，从文学作为阶级斗争和政治宣传的角度来重新建立了文学批评的标准。在《普罗列塔利亚文学批评底标准》中，李初梨引普罗汉诺夫的话说："批评家底任务，是在于他把一个艺术作品底观念，由艺术底语言，翻译成社会学的语言，以发现一个文学的现象底社会学底等价。"因此，马克思主义的文学批评是一种特殊的社会学批评。它首先是一种意识形态的考察与解剖。李初梨说："当我们批评一种文艺作品的时候，在检查它的结构或技巧之成功与否之前，应该先分析这个作品是反映着何种的意识。"[63]钱杏邨说："所以我们以为专门注意技巧的批评，是一种最大的错误。"[64]他们注重的是作品的题材的时代意义和社会意义，作品内容和意识的正确与否。《太阳月刊》创刊号上钱杏邨对孙梦雷的长篇小说《英兰的一生》的批评就代表了这种新的批评倾向。他们要求作品摄取尖端题材，表现正确的思想意识，逐步形成了一种批评模式。30年代左翼批评的一句口头禅是"意识不正确"。

左翼文学批评将社会科学方法应用到文学批评之中，代替了"五四"以审美为主要倾向的印象批评。郑

伯奇提出“应该扩大批评的范围”。他说：“我们的批评是 Klasse 的暴露，是 Ideologic 的检讨。因此我们的批评不必仅局限于既成的作品：诗，小说，戏曲之类。一个作家的感想，一个诗人的日记，我们都可以批评——暴露或检讨它去。通俗的，大众的文学，我们更要注意着揭出它背后所藏着的思想和作用。”郑伯奇否定了“鉴赏批评”，创造了具有“文艺战线的前锋”性质的“文艺时评”。文学批评转化成为揭露意识形态的文化批评。它改变了批评的范围、对象和方式。他说：“文艺时评差不多可以当做一种游击队来看。取材的范围不必限于创作，创作的批评，固然很好，理论的讨议也没有什么不可。并且不必限于文学，一切文坛的现象，倾向，作家的生活，社会的影响，都在批评的范围内面。这的确可以说是 Journalism 对于象牙之塔正正当当的侵入。”[63]事实上，他已经把狭窄的纯粹的文学批评拓展为广阔的能动的文化批评。

7.1928 年的文化界

在《文坛的五月》里，郑伯奇指出，1928 年文坛有两个重要现象：一是“新刊物的簇生”，一是“关于革命文学的全文坛的论战”。他说：“恐怕自从《新青年》提倡白话文学以来，中国的文坛恐怕还没有像这样紧张过，不管是艺术至上主义也好，人道主义也好，既成的作家也好，一齐都参加到‘革命文学’的论战。”成仿吾

认为，1928年无产阶级革命文学运动的发生有两个历史的条件和原因：一是1927年以来阶级对立的尖锐化，二是苏联无产阶级国家的出现促进了各国无产阶级文学的产生。[66]1928年无产阶级文学运动不是一个单纯的文学运动，而是一个复杂的政治文化现象，因此，围绕着无产阶级革命文学的倡导，1928年中国思想文化界进行了激烈的交锋。

在20年代非常活跃和有重大影响的无政府主义派在《现代文化》、《文化战线》、《民间文化》等报刊上针对无产阶级文学运动发表了他们的看法。他们从两个方面来否定无产阶级文学。首先，他们认为无产阶级文学仍然只是一个阶级的文学；其次，他们认为无产阶级文学论否定了文学本身。尹若在《现代中国文学的新方向》中说："很显然的，有一种革命文学的理论是随着一九二八年的春天来到中国文坛了。那便是过去和现今在俄国和日本盛倡着的无产阶级文学。这无产阶级文学的长成，是有他的历史的使命，是有他的社会的背景。"尽管他从激进的无政府主义立场出发，认为仍然只是一个阶级的文学的无产阶级文学和资产阶级文学一样是应该否定的，但是他肯定无产阶级文学将成为"文学的主潮"。[67]毛一波说："无产阶级的文学论，是只抓住了一个文学之社会学的或革命意义上的解释，而蔑视文学的本身，那文学之所以成长和存在的心理的因素。"[68]他们提出了"民众文学"的口号。巴金早期的革命文学表现了无政府主义革命者的形象。然而，当30年代进入现实主义革命阶段以后，世纪之初发展起

来的无政府主义思潮迅速衰落。胡也频的普罗小说反映了无政府主义的转变。

1928年3月，资产阶级的苍白的《新月》在上海滩上升起。《新月的态度》悲叹思想文化界的“混乱”和“荒歉”。他们把当时的文学界比作一个混乱的市场，据他们的概括和统计，有感伤派、颓废派、唯美派、功利派、训世派、攻击派、偏激派、纤巧派、淫秽派、热狂派、稗贩派、标语派、主义派等13派之多。在他们看来，一切价值的标准都颠倒了。从而，他们提出了“健康”与“尊严”两大原则。[69]“新月派”理论家在文学的阶级性、文学大众化等问题上和无产阶级文学运动发生了尖锐的冲突和论战。

“新月派”是新文化运动的正统派，胡适是它精神上的领袖。从《新月》到《独立评论》，从“人权论战”到“民主与独裁的论战”，体现了新文化正统派的自由主义立场。《新文化运动与国民党》充分表现了其正统派的思想：“新文化运动的一件大事业就是思想的解放。我们当时批评孔孟，弹劾程朱，反对礼教，否认上帝，为的是要打倒一尊的门户，解放中国的思想，提倡怀疑的态度和批评的精神而已。但共产党和国民党合作的结果，造成了一个绝对专制的局面，思想言论完全失去了自由。”[70]

国家主义派从理论和历史两方面对于无产阶级文学运动进行否定。他们宣扬房龙主张的“现代”的“宽容”，反对“真理”的独断。“因为相信绝对真理的人这样地多，于是真理的威严就越发树立起来，于是应该一

举而歼灭的'异端'也就越多，于是'刀'和'火'的用途也就越广。""'刀'和'火'大抵是与真理相对待而成立的，从中古欧洲的异端裁判所，阿剌伯大帝国的铁骑起，一直到二十世纪中国的海陆丰……无论所谓真理者，是圣马利亚，是阿拉，抑或是什么阶级之类，总之不信真理者就该杀，该铲除，打倒，或者屠戮。"[71]在《越过了阿Q的时代以后》，燕生说："近来有些人大喊着说：阿Q的时代应该死去了，不错，'死去了的阿Q时代'，我们也相对的对这句话表示同意，但是，阿Q的时代死去以后，代起者应该是谁的时代呢？""假如死了一个阿Q时代，而跟着就来了一大批的'留声机器'当阳的时代……结果只剩下一批行尸走肉的留声机器在那里替背后提线的人讲话，则世界将成为钝死的世界，生活将成为刻板的生活，静的文明代替动的文明，一切将要回返于中古宗教当权的时代。"[72]

在《长夜》第1期上发表的《我们的看法》中，左舜生认为无产阶级文学运动从根本上缺乏社会的基础和历史的依据。首先，他认为不能对新文化运动的成就估计过高。他说："一九一四年后在中国所发生的所谓文化运动，好像在中国社会上，生了一个很大的波浪。不过有人要根据了这个历史的事实去批判中国当前的一切事象或文化，你们却应该特别小心，你们不可把这段历史的意义放大得超过了它的实际，去迁就你们那一套死板的看法。""自从《新青年》以来，同一立于这次所谓文化运动一条线上的定期刊物，没有一种是超过了两万份的。多少带有这种运动的新出书籍，十年

来只有寥寥可数的三五本达了两万册,其余的大多数,能够印到五六千册便算是了不得。”在他看来,新文化是极为幼稚和发育不良的,缺乏广泛的社会影响,因此还谈不到批判和破坏。其次,他认为对资本主义的发展不能估计过高。针对新的反资本主义的主题,他说:“朋友,当心你的尊脚,你所高兴而急于要一踢的那样东西,老实告诉你,在中国还没有,就有,也微弱得不能再微弱。”[73]

1928 年,围绕着无产阶级文学运动的倡导,中国的思想文化界作出了各种不同的回答。其答案的不同既在于其理论背景的冲突,也在于对于中国社会现实认识和判断上的分歧。因此当中国革命逼拶出了中国社会性质问题的时候,无产阶级文学的倡导也同时要求对于中国社会性质作出诊断。这就导致了社会性质问题的大论战。王礼锡说:“关于中国经济性质问题,现在已经逼着任何阶级的学者要求答复。任何阶级的学者为着要确定或辩护他自己的阶级的前途,也非解答这问题不可。”他举例说,中国共产党内托洛茨基派的发生就在对于社会性质问题看法上的分歧:“就像马玉夫为脱离干部派加入反对派发表的一封给他的全党党员的信就有这样的话,我和史大林派中央及其下级执行者所争论的主要是如下几个问题:‘一、中国现在社会究竟是封建社会,还是资本主义社会?二、经过一九二七年失败以后的中国革命究竟是资产阶级革命,还是无产阶级革命?’”[74]围绕中国性质的问题,代表共产党的“新思潮派”、代表国民党的

“新生命派”、代表托洛茨基派的“动力派”之间进行了激烈的论战。

注　释：

① 彭康：《科学与人生观——近几年来中国思想界底总清算》，载《文化批判》第2号(1928年2月)。

② 李初梨：《怎样地建设革命文学》，载《文化批判》第2号(1928年2月)。

③ 丙申：《“五四”运动的检讨》，载《文学导报》1卷2期(1931年3月)。

④ 瞿秋白：《请脱弃“五四”的衣衫》，载《文艺新闻》45号(1932年1月)。

⑤ 史铁儿：《普洛大众文艺的现实问题》，载《文学》1卷1期(1932年4月)。

⑥ 汪荫桐：《小书店的发展与后期文化运动》，载《长夜》第3期(1928年5月)。冯乃超也使用过“后期文化运动”这一概念，见《怎样地克服艺术的危机》，载《创造月刊》2卷2期(1928年9月)。

⑦ 秋士：《告研究文学的青年》，载《中国青年》第5期(1923年11月)。

⑧ 邓中夏：《贡献于新诗人之前》，载《中国青年》第10期(1923年12月)。

⑨ 肖楚女：《艺术与生活》，载《中国青年》38期(1924年7月)。

⑩ 沈泽民：《〈新俄艺术的趋势〉译者附注)》，载《小说月报》13卷8号(1922年8月)。

⑪ 沈泽民：《文学与革命的文学》，载上海《民国日报》1924年11月6日副刊《觉悟》。

⑫ 麦克昂:《文学革命之回顾》,见《文艺讲座》第一册(1930年4月)。

⑬ 成仿吾:《新文学之使命》,载《创造周报》第2号(1923年5月)。

⑭ 郭沫若:《文艺家的觉悟》,载《洪水》2卷16期(1926年5月)。

⑮ 郭沫若:《革命与文学》,载《创造月刊》1卷3期(1926年5月)。

⑯ 侍桁:《评〈从文学革命到革命文学〉》,载《语丝》4卷19期(1928年5月)。

⑰ 何畏:《个人主义艺术的灭亡》,载《创造月刊》1卷3期(1926年5月)。

⑱ 瓦·普列特尼奥夫:《在思想战线上》,见白嗣宏编《无产阶级文化派资料选编》68页,北京,中国社会科学出版社,1983。

⑲《无产阶级与艺术》(无产阶级文化协会第一次全俄会议的决议),见白嗣宏编《无产阶级文化派资料选编》,1页。

⑳《编者的话》,载《在岗位上》创刊号(1923年6月),见李辉凡《二十世纪初俄苏文学思潮》,167页。北京,社会科学文献出版社,1993。

㉑ 瓦尔金:《第一次全苏无产阶级作家会议报告》,见张秋华等编选《"拉普"资料汇编》,上册,170页,北京,中国社会科学出版社,1981。

㉒《苏联作家协会章程》,见《苏联文学艺术问题》,13页。北京,人民文学出版社,1953。

㉓ 梁盛志:《日本文学对于中国文学的影响》,见梁盛志编译《中国文学与日本文学》,北平,国立华北编译馆,1942。

㉔ 同上。

㉕ 沈雁冰:《论无产阶级艺术》,载《文学周报》173期(1925年5月)。

㉖ 远中逊:《〈完成我们的文学革命〉的回声》,载《洪水》3卷30期(1927年4月)。

㉗ 麦克昂:《文学革命之回顾》。

㉘ 《〈创造月刊〉的姊妹杂志〈文化批判〉月刊出版预告》,载《创造月刊》1 卷 8 期(1928 年 1 月)。

㉙ 成仿吾:《祝词》,载《文化批判》创刊号(1928 年 1 月)。

㉚ 冯乃超:《革命文学论争·鲁迅·左翼作家联盟》,见《新文学史料》1986 年第 3 期。

㉛ 艾晓明:《中国左翼文学思潮探源》,91 页,长沙,湖南文艺出版社,1991。

㉜ 斋藤敏康:《福本主义对李初梨的影响》,刘平译,见《中国现代文学研究丛刊》1983 年第 3 期。

㉝ 青野季吉:《论日本无产文学理论的展开》,载《乐群月刊》2 卷 9 期(1929 年 9 月)。

㉞ 成仿吾:《全部批判之必要——如何才能转换方向的考察》,载《创造月刊》1 卷 10 期(1928 年 3 月)。

㉟ 成仿吾:《打发他们去!》,载《文化批判》第 2 号(1928年 2 月)。

㊱ 李何林:《中国文艺论战·序言》,上海,北新书局,1929。

㊲ 钱杏邨:《死去了的阿 Q 时代》,载《太阳月刊》3 月号(1928 年 3 月)。

㊳ 青见:《阿 Q 时代没有死》,载《语丝》4 卷 24 期(1928 年 6 月)。

㊴ 昌派:《写给死了的阿 Q》,载《语丝》4 卷 34 期(1928 年 8 月)。

㊵ 岂明:《爆竹》,载《语丝》4 卷 9 期(1928 年 2 月)。

㊶ 侍桁:《评〈从文学革命到革命文学〉》。

㊷ 甘人:《拉杂一篇答李初梨》,载《北新》2 卷 13 期(1928 年 5 月)。

㊸ 侍桁:《评〈从文学革命到革命文学〉》。

㊹ 何大白:《文坛的五月》,载《创造月刊》2 卷 1 期(1928 年 6 月)。

㊺ 同上。

㊻ 托洛茨基:《文学与革命》,115 页,刘文飞等译,北京,外国文

学出版社，1992。

㊼ 同上，127 页。

㊽ 同上，119 页。

㊾ 成仿吾：《完成我们的文学革命》，载《洪水》3 卷 25 期（1927 年 1 月）。

㊿ 同上。

51 《停刊宣言》，载《太阳月刊》第 7 期（1928 年 7 月）。

52 邱韵铎：《"一万二千万"个错误》，载《现代小说》3 卷 2 期（1929 年 11 月）。

53 李初梨：《怎样地建设革命文学》，载《文化批判》第 2 号（1928 年 2 月）。

54 冯乃超：《怎样地克服艺术的危机》，载《创造月刊》2 卷 2 期（1928 年 9 月）。

55 郭沫若：《批评与梦》，载《创造季刊》2 卷 1 期（1923 年 5 月）。

56 麦克昂：《英雄树》，载《创造月刊》1 卷 8 期（1928 年 1 月）。

57 麦克昂：《文学革命之回顾》。

58 冯乃超：《同在黑暗的路上走》，载《文化批判》创刊号（1928 年 1 月）。

59 冯乃超：《诗人们——送给时代的诗人》，载《文化批判》第 5 号（1928 年 5 月）。

60 蒋光慈：《关于革命文学》，载《太阳月刊》第 2 期（1928 年 2 月）。

61 顾凤城：《文学与时代》，载《泰东月刊》1 卷 7 期（1928 年 3 月）。

62 弱苇：《五月与文艺》，载《我们月刊》创刊号（1928 年 5 月）。

63 李初梨：《普罗列塔利亚文学批评底标准》，载《我们月刊》第 2 期（1928 年 6 月）。

64 钱杏邨：《批评的建设》，载《太阳月刊》第 5 期（1928 年 5月）。

⑥⑤ 何大白:《革命文学的战野》,载《畸形》第2号(1928年6月)。

⑥⑥ 成仿吾:《革命文学的展望》,载《我们月刊》创刊号(1928年5月)。

⑥⑦ 尹若:《现代中国文学的新方向》,载《文化战线》1卷1期(1928年6月)。

⑥⑧ 毛一波:《关于现代的中国文学》,载《现代文化》1卷1期(1928年8月)。

⑥⑨ 徐志摩:《新月的态度》,载《新月》1卷1号(1928年3月)。

⑦⓪ 胡适:《新文化运动与国民党》,载《新月》1卷6、7号合刊。

⑦① 燕生:《关于真理问题的一些话》,载《长夜》第1期(1928年4月)。

⑦② 燕生:《越过了阿Q的时代以后》,载《长夜》第3期(1928年5月)。

⑦③ 舜生:《我们的话》,载《长夜》第1期(1928年4月)。

⑦④ 王礼锡:《中国社会史论战序幕》,见王礼锡、陆晶清编《中国社会史的论战》第一辑,上海神州国光社,1932。

三、“革命的浪漫谛克”

1928～1930年在上海发生的普罗文学运动不但是一个重要的文学现象，而且是一个具有划时代意义的文化现象。它不仅在已经过去的文学史上产生了巨大的影响，而且在未来的人类文明中也将有着不可磨灭的贡献。它的意义与影响恐怕不是我们区区现在就可以妄言估定的，因为我们今天仍然直接笼罩在它强大的历史震撼与支配之下，只有在更为广大久远的人类文明的背景之中，它的意义与价值才能逐步得到阐明。

1928年发生的普罗文学运动第一次使中国文学和世界文学产生了直接的联系，它和国际无产阶级文学运动形成了一种时代的共振，用今天时髦的名词来说，就是实行了“国际接轨”。普罗文学运动不是一个纯粹的文学运动，也不是单纯的政治运动。这不仅是政治选择了文学，或文学选择了政治，而是一个远为复杂的文化现象。在过去，人们不是因为它的政治意义而被简单地抬高，就是被狭隘的、陈旧的文学性标准所忽视。然而，实际上用任何一种简单的、片面的标准都是不够来评论它的。

普罗文学运动是在文化中心南移，新书业和杂志在上海聚合的契机中爆发的。普罗文学创造了新文学的奇迹，它创造了新文学的流行时尚和畅销书，形成了新文学的规模生产和普遍模式，并且迅速地拓展了新文学的读者大众。它使得我们必须对文学进行重新思考与定义。

1928年发生的普罗文学运动，即使仅仅单纯地从美学的方面来说，它也同与其共生的现代主义文学一样，作为一种城市先锋文学创造了一种美学上的强烈震撼与冲击，有力地摧毁了传统的美学范畴和标准，开拓了现代审美新空间。无论是创造社还是现代派，普罗文学和现代主义文学都是一种复杂的共生现象，它们是典型的现代城市文学，是上海资本主义发展的产物，它们都是以城市现代性和工业现代主义作为自己基本的价值取向，它们的这种明确的先锋性以及都市主题同偏于传统、保守、古典的“京派”文学的农村牧歌主题形成了鲜明对照。比起上海这个现代都市神话和现代机械巨兽来，北平不过是一座被历史遗忘的夕阳下的农村大集市，它缺乏现代城市的氛围，它与现代城市美学是隔绝的。

普罗文学和现代主义文学都是现代城市的精灵，它们发生在资本主义文明高度发达的上海不是偶然的。普罗文学的先锋蒋光慈的作品大多以上海为背景，例如他的代表作《冲出云围的月亮》开篇描写上海的“夜”，一开始就捕捉到了现代主义对于现代城市的那种特殊的“新感觉”：

> 上海是不知道夜的。
>
> 夜的障幕还未来得及展开的时候，明亮而辉耀的电光已照遍全城了。人们在街道上行走着，游逛着，拥挤着，还是如在白天里一样，他们毫不觉到夜的权威。而且在明耀的电光下，他们或者更要兴奋地，你只要一到那三大公司的门前，那野鸡会集的场所四马路，那热闹的游戏场……那你便感觉到一种为白天里所没有的紧张的空气了。

普罗文学正是在上海这样一种现代艳异、紧张陌生的氛围之中展开的。

普罗文学和现代主义文学都属于上海以及现代性这一特殊的范畴。普罗文学和资产阶级现代性共同构成了对立统一的辩证发展过程。这种辩证的发展正如洪灵菲在《普罗列塔利亚小说论》中所说的："普罗列塔利亚在它还未成长的时候，它的阶级意识还是朦胧，它还相当的满足地在做着资产阶级的忠实的奴隶；在这样的时候，普罗列塔利亚艺术的发生自然是谈不到的。然而含着矛盾性的资本主义的发达却给予普罗列塔利亚以成长的机会。于是在这个成长的过程上，普罗列塔利亚渐渐认识自己的阶级力量和对于敌对的阶级的憎恨。普罗列塔利亚是在资产阶级的经济剥削下面成长起来的，普罗列塔利亚是在资产阶级的政治压迫下面壮大起来的，它晓得怎样去回答着资产阶级。"①

1."东亚革命的歌者"

蒋光慈在今天已经是一个完全被遗忘了的作家，只有图书馆里各种各样奇奇怪怪的令人匪夷所思的盗版本在见证着、诉说着蒋光慈为新文学所创下的辉煌奇迹。在1928年至1930年间，他的作品成为了青年的圣经，许多青年就是由阅读蒋光慈的作品而走上革命道路的。围绕着他的名字曾经迅速生长起了新文学史上最早和最大的盗版现象，在今天谁会想到30年代初茅盾的作品竟会被人盗用蒋光慈的名字来出版呢？

蒋光慈原名蒋如恒，用蒋光赤的名字开始发表作品。1921年被党派送到苏联留学。1924年回国，立志做一个革命文学家，并组织了革命文学团体春雷社，旨在挽回现代中国文学界"靡靡之音"的潮流。他说："中国现代的社会再黑暗没有了，所谓一般的民众受两重的压迫——军阀和帝国主义，再进一层说，所谓一般贫苦的群众们之所受压迫，更不可以想象。在这一种黑暗状态下，倘若我们听见几个文学家的反抗声，倘若我们听见几个文学家的革命之歌，则我们将引以为荣，因为文学家是代表社会的情绪的（我始终是这样的主张），并且文学家负有鼓动社会的情绪之职任，我们听见了文学家的高呼狂喊，可以证明社会的情绪不是死的，并且有奋兴的希望。"②

蒋光慈是以歌唱十月革命和社会主义的新诗人踏上文学创作之路的。1925年1月五卅前夜，他出版了

诗集《新梦》，将十月革命划时代的信息带回中国：

十月革命，
又如通天火柱一般，
后面燃烧着过去的残物，
前面照耀着将来的新途径。
哎，十月革命，
我将我的心灵贡献给你吧，
人类因你出世而重生。[3]

在自序中，他兴奋地说："我生适值革命怒潮浩荡之时，一点心灵早燃烧着无涯的红火。我愿勉力为东亚革命的歌者。"[4]蒋光慈短暂的浪漫主义艺术生命确实是紧紧地和革命结合在一起的。

1926年出版的中篇小说《少年漂泊者》是由"五四"浪漫主义到革命浪漫主义的转型的作品。它是郁达夫穷愁风格和"零余者"原型的延伸与变形，并且选择了书信体这种典型的浪漫主义体裁，倾诉主人公五卅运动前十年间的漂泊历程和反抗的情绪。主人公是一个父母双亡的孤儿，父母被地主索租逼死后，想做土匪未成，为一个贫穷的蒙馆先生所收留。后来充当一个四处流浪的川馆先生的仆人，然后又成为杂货店刘老板的学徒，因与老板女儿恋爱，被刘老板送到洋货店当伙计，因为给抵制日货的学生通风报信，被洋货店老板辞退。他到汉口又当过旅馆茶房、沙厂工人，在二七大罢工中因参加工会而被捕，目睹了林祥谦的英勇牺牲。他出狱后到上海参加工人运动，后来到广东进入黄埔军校。小说主人公穷愁沦落，由孤儿、奴仆、乞丐、

店伙，到失恋者，萃人生不幸于一身，备尝人世的冷眼和艰辛。因此有着郁达夫式的自怜自恋、自悲自叹的情绪特征和浓重的感伤色彩。然而《少年漂泊者》和郁达夫的小说又有着重大的区别，它企图通过主人公复杂的漂泊经历对中国社会从农村到城市、从“五四”到“五卅”进行全景式的叙述，他将五四运动、二七大罢工等重大时事纳入小说之中，显示了和“五四”浪漫主义的明显区别。同时，小说通过维嘉的口赞颂主人公在革命战场上的英勇牺牲，也就是说，他由一个孤儿转变成了一个革命英雄。我们可以说，《少年漂泊者》是一部革命“成长小说”。蒋光慈的《少年漂泊者》将“五四”郁达夫式的“零余者”形象转变成为了“拜伦式的英雄”。《少年漂泊者》题引了作者自己《怀拜伦》中的诗句：

拜伦啊！
你是黑暗的反抗者，
你是上帝的不肖子，
你是自由的歌者，
你是强暴的劲敌。
飘零啊，毁谤啊——
这是你的命运罢，
抑是社会对于天才的敬礼？

1927年1月出版的短篇小说集《鸭绿江上》的《自序诗》更鲜明地体现了他反抗社会黑暗的人生观：

我曾忆起幼时爱读游侠的事迹，
那时我的小心灵中早种下不平的种子；

到如今,到如今呵,我依然如昔,
我还是生活在不平的空气里!

……

我不过是一个粗暴的抱不平的歌者,
而不是象牙塔中漫吟低唱的诗人。

朋友们,请别再称呼我为诗人,
我是助你们为光明而奋斗的鼓号,
……

1927年4月，上海第三次工人武装起义刚刚结束,他摄取这一尖端题材,趁硝烟未散,用半个月时间完成了正面描写共产党领导下的第三次工人武装起义的胜利的过程。“当写的时候，我为一股热情所鼓动，几乎忘记了自己是在做小说。写完了之后，自己读了两遍,觉得许多地方很缺乏所谓‘小说味’,当免不了粗糙之讥。不过本书是中国革命史上的一个证据，就是有点粗糙之处,可是也自有其相当的意义。”《短裤党》的突出的特点就是以时事、以现实斗争的尖端题材为内容,将真实的现实生活斗争中的人物写进了小说,例如史兆炎就是赵世炎，杨直夫和秋华就是瞿秋白和杨之华,不仅赋予了小说以崭新的新闻功能,而且使小说具有一种特殊的历史现场的热烈紧张的氛围。以时事入小说是蒋光慈小说的一个鲜明的特征,也是20世纪初期文学发展中一个新的文学现象，它产生了一种新的文学体裁——报告小说（Roman reportage)。蒋光慈

说："我真感谢我的时代！它该给予了我许多可歌可泣的材料！"[5]蒋光慈的创作和时代构成了一种特殊的关系："在现代的中国文坛思想始终如一而不变而又站在时代前面的，光慈就是重要的一个！"[6]不仅他的创作力图反映时代，捕捉时代的风云，而且反过来他的创作影响了时代，对时代潮流起了推动的作用。

2."革命与恋爱"的公式

1927年四一二政变后，蒋光慈离开上海到武汉，与钱杏邨、孟超、杨邨人等人在中共中央宣传部出版科工作，并筹办《太阳》杂志。"七一五"事变后，离汉返沪。1928年1月1日，《太阳月刊》在上海出版，太阳社和创造社共同开始了无产阶级革命文学的倡导，掀起了20年代末中国普罗文学运动的滔天巨浪。

在白色恐怖中，蒋光慈的名字由"光赤"改为"光慈"。1927年10月，他以蒋光慈的名字出版了中篇小说《野祭》，从而开始了他创作的第二个时代。在1928至1930年普罗文学运动的高潮中，他先后出版了《菊芬》(1928年4月，上海现代书局)，《最后的微笑》(1928年6月，上海现代书局)，《丽莎的哀怨》(1929年8月，上海现代书局)，《冲出云围的月亮》(1930年1月，上海北新书局)等小说，构成了他创作生命的巅峰——辉煌的"蒋光慈时代"。他被拥戴为"新兴文学"的大师，先后主编了《时代文艺》、《海风周报》、《新流月报》、《拓荒者》等杂志，编辑了《中国新兴文学短篇小说选》。

郁达夫说："一九二八、一九二九以后，普罗文学执了中国文坛的牛耳。光赤的读者崇拜者，也在这两年里突然增加了起来。"[7]有人曾在《冲出云围的月亮》的书评中说："为我万所料不到的，蒋光慈君的《冲出云围的月亮》，竟会在一月以后再版。还不管它每版印多少本；但是究竟是我们读书界的一个好现象。"[8]蒋光慈在短短一两年时间内创造了新文学的奇迹，他使先锋文学转变成为了畅销书和流行读物。在当时，蒋光慈的作品刚刚出版就会迅速再版，一年之内能够重印好几次。他的书会被改头换面不断地盗版，甚至在30年代初有专门以盗印蒋光慈作品而著名的书店。例如有一家爱丽书店将亚东图书馆出版的《鸭绿江上》改名为《碎了的心与求爱》，一版再版。新文艺书局将《冲出云围的月亮》改名为《一个浪漫女性》出版。新文艺书局还出版了《蒋光慈小说全集》第一、二集，将《鸭绿江上》改名为《李孟汉与云姑》，《寻爱》改名为《求偶》，《逃兵》改名为《归家》，《少年漂泊者》改名为《长信一封》，《丽莎的哀怨》改名为《别了，一切都永别了》，《碎了的心》改名为《吴海平与吴月君》，《冲出云围的月亮》改名为《革命战线归来的王曼英》和《毅然走上革命正轨的王曼英》，《野祭》改名为《哭淑君》。上海沪滨图书馆也出版了所谓《蒋光慈全集》。蒋光慈和宋若瑜的通信集《纪念碑》被美丽书店改名为《最后的血泪及其他》出版，并且搭载了一大批毫不相干的"情书"。甚至因为蒋光慈名字的巨大的吸引力，别人的作品也会被印上蒋光慈的大名而变为畅销书。邹枋的短篇小说集《一

对爱人儿》由联合书店出版不到一年,就被明月书店换上蒋光慈的名字出版了。更有甚者,1929年7月刚刚出版的茅盾的短篇小说集《野蔷薇》里的作品,1930年1月就被爱丽书店包装成蒋光慈的创作,以《一个女性》为名出版了。茅盾不仅是文学研究会的元老,而且作为小说家已经发表了《幻灭》、《动摇》、《追求》,蜚声文坛。从这里,可以想见蒋光慈当时的巨大影响和普遍流行的情形。

蒋光慈小说的普遍流行,形成了"革命加恋爱"的著名模式。开创了这一模式的是《野祭》。钱杏邨曾经在《野祭》的书评中指出:"现在,大家都要写革命与恋爱的小说了,但是在《野祭》之前似乎还没有。"[⑨]"革命加恋爱"这一模式巨大成功的秘密就在于将"五四"以来爱情和革命、性与政治这两大流行和尖端的题材结合起来,抓住了苦闷和敏感的时代青年的心灵。问题的关键不在于对于流行题材的正面切入,而在于用崭新的方式把两种互相对立、分离的题材重新结合了起来而产生的巨大张力,在于它的既熟悉又陌生的效果。蒋光慈自己已经把这一秘密论述得非常透彻晓白:"这本小说虽然不是什么伟大的著作,但在现在流行的恋爱小说中,可以说是别开生面。它所表现的,并不在于什么三角恋爱,四角恋爱,什么好哥哥,甜妹妹……而是在于现今的时代,在这个时代之中有两个不同的女性。"[⑩]它既切合"流行的恋爱小说",又能通过革命这个新的能指打破三角恋爱、四角恋爱的烂熟格局,"别开生面"。

《野祭》写革命文人陈季侠赁居章淑君家中，淑君不断对他表示爱慕和关切，但是由于淑君相貌平常，未入季侠眼中。季侠却是对朴素自然、具有天真的处女美的郑玉弦一见钟情，但是郑对他的革命事业毫不理解，当反革命时代一来，她就千方百计远避陈季侠这个"危险人物"。季侠终于因此鄙视这个"心灵微小的女子"。与此同时，淑君求爱不得，不甘平淡的生活："我想这样平淡地活着，不如轰轰烈烈地死去倒有味道些。"她在爱情的创伤刺激下成为了一个革命者。她将对陈季侠的爱转移和升华到革命中去了。最后这个"天使似的女战士"被秘密枪毙了。陈季侠买了红玫瑰酒和鲜花，面对大海为她举行了深情的野祭。小说用第一人称写成，在追悼中将价值选择倾向了淑君。《野祭》从恋爱这一流行题材入手，最终通过恋爱来肯定革命。《野祭》把爱情和革命在题材和意义等多种层次上巧妙地缝合了起来。淑君把对季侠的爱投注到革命之中去，实现了能指的转移，革命代替爱情成为了一个新的，而且更高的能指。同时反过来，淑君又因为对革命这一能指的追求与融合，而最终在死后得到陈季侠爱的追认，也就是说，陈季侠和章淑君在革命这一最高的能指上实现了最终的共同的结合。因此，《野祭》的创新之处在于它将革命与恋爱进行了巧妙的转换，爱情作为一个初始的能指出现，而革命则最终作为它的转换和补位(displacement)。

《冲出云围的月亮》是蒋光慈以及"革命的浪漫谛克"的代表作，出版后当年就重印了六次。小说写女学生王曼英在大革命潮流的激荡下，参加了革命军队，成

为了一名女兵。但是不久反革命政变发生，于是陷入了苦闷与绝望之中，产生了激烈的虚无主义思想和强烈的报复情绪，过着颓废变态、自暴自弃的生活："与其改造这世界，不如破毁这世界，与其振兴这人类，不如消灭这人类。"她幻想着用自己的肉体的堕落去腐蚀和毁灭、玩弄和侮蔑统治阶级。在堕落的深渊之中，她重新遭遇和发现了"爱过曼英而曼英不爱他的李尚志"。大革命失败后，李尚志坚忍忠勇，满怀革命信心，扎扎实实地从事工人运动。尽管他追求王曼英没有结果，对她的挚爱却始终未改。李尚志的出现给沉沦中的王曼英带来了生命的转机和方向，对她成为了一种巨大的吸引力。可是她怀疑自己患了梅毒，因为堕落而失掉了爱的资格，因此准备投海自杀。然而郊外生机盎然的大自然唤醒了她生活的欲求，使她重新投入生活，并且深入到工人的生活中去，最后以一个简单朴素的女工形象出现，而她所患的病实际上并非梅毒。因此，她以健全的精神和健康的身体，终于与李尚志结合。这一个迷途的羔羊终于回到了革命/爱情（李尚志）的怀抱："亲爱的，我不但要洗净了身体来见你，我并且要将自己的内心，角角落落，好好地翻造一下才来见你呢。……群众的奋斗的生活，现在完全把我的身心改造了。哥哥，我现在可以爱你了……"这是一种崇高的献身和融合。作品结尾用冲出云围的月亮来象征从堕落和沉沦中获得拯救和新生的王曼英："这月亮曾一度被阴云所遮掩住了，现在它冲出了重围，仍是这般地皎洁，仍是这般地明亮！……"小说充满了象征和寓

言。它讲述了大革命失败后青年知识分子的分化，它用李尚志、柳遇秋这两个带有象征意义的名字来隐喻对于革命的两种不同态度和两种不同类型的人物：一种是坚贞的革命者，一种是可鄙的变节者。它成为这个时代性/政治的寓言。王曼英和李尚志、柳遇秋曾经是革命战友，王曼英曾经属于柳遇秋。但是当柳遇秋脱离革命成为一个反动军官以后，他也就失掉了爱情。最终革命者得到了爱情，变节者被爱情所抛弃。爱情这一能指最终为"革命"所替换。《冲出云围的月亮》这一小说文本通过李尚志将性/政治、爱情/革命高度缝合起来。革命是最终的能指，只有通过"革命"，"爱情"才能得到确认。

蒋光慈的小说具有某种陀思妥也夫斯基的色调，他的《短裤党》、《最后的微笑》中的人物具有病态的个人英雄主义色彩和疯狂心理。而写作《冲出云围的月亮》的时候，在对王曼英变态的反抗心理的描写中有意识地借鉴了陀思妥也夫斯基的手法。他自己在写作《冲出云围的月亮》的时候曾说："我近来颇觉得受了点朵斯妥也夫斯基的技术的影响，老是偏向于心理方面的描写。"[11]实际上，他的那些心理描写夸张而不深刻，达到了痛快淋漓、一泻无余的酣畅强烈的效果，突出了浪漫主义的主观和滥情特征，使读者郁闷压抑的情绪得到很好的宣泄和释放。

他的长篇小说《咆哮了的土地》受苏联"拉普"《铁流》和《毁灭》等"客观叙事诗的展开"的作品倾向的影响，转向农村的武装斗争题材的描写，失去了他原来浪

漫主义那种酣畅淋漓、明快热烈的感染力。在人物的描写上，不论是矿工张进德，还是知识分子李杰都是观念的、抽象的、特征化和固定化的。在小说中突出的是对知识分子李杰的艰涩的心理描写和过于痕迹化的布置。当农民自卫队准备上山，提议烧毁他家的房屋，因此他生病的母亲和年幼无知的妹妹也将要被烧死的时候，使他陷入了剧烈的矛盾冲突之中。这种心理冲突构成了小说的高潮。然而这种浪漫主义戏剧化的夸张的、有意的心理冲突的设置和描写过分刻露和虚伪。因此使他在创作上处于一种进退失据的状态。

1928～1930年普罗文学的主要特征是"革命的浪漫谛克"，而"革命的浪漫谛克"的精髓是"革命加恋爱"的公式。"革命加恋爱"的模式风行一时。1929年9月，蒋光慈在日本就听到这样一种说法："你若出名，则必须描写恋爱加革命的线索。"[12]茅盾在《"革命"与"恋爱"的公式》一文中说：

> 我们这"文坛"上，曾经风行过"革命与恋爱"的小说。这些小说里的主人公，干革命，同时又闹恋爱；作者借这主人公的"现身说法"，指出了"恋爱"会妨碍"革命"，于是归结于"为了革命而牺牲恋爱"的宗旨。
>
> 有人称这样的作品为——"革命"十(加)"恋爱"的公式。
>
> 稍后，这"公式"被修改了一些了。小说里的主人公还是又干革命，又闹"恋爱"，但作者所要注重说明的，却不是"革命与恋爱的冲突"，而是"革

命与恋爱"怎样"相因相成"了。这,通常是被表现为几个男性追逐一个女性,而结果,女性挑中了那最"革命"的男性。如果要给这样的"结构"起一个称呼,那么,套用一句惯用的术语,就是"革命决定了恋爱"。这样的作品已经不及上一类那样多了。

但是"革命""决定了""恋爱"这样的"方式"依然还有"修改"之可能。于是就有第三类的"革命与恋爱"的小说。这是注重在描写:干同样的工作而且同样地努力的一对男女怎样自然而然成熟了恋爱。如果也给这样的"结构"起一个称呼:我们就不妨称为:革命产生了恋爱。[13]

蒋光慈不仅是"革命与恋爱"这一模式的始作俑者,而且也是这一模式的典型代表。此外这一类的作品还有洪灵菲的《流亡》三部曲,华汉的《两个女性》等。例如孟超的《冲突》就是描写革命与恋爱的冲突的作品。女主人公说:"不要因为我把整个事业闹上了空隙呵!恋爱合革命是冲突的呵!"因此男主人公认识到,纠缠于恋爱之中就是反革命。而他的《爱的映照》则是表现男女英雄既恋爱又革命。"才子佳人英雄儿女"是"革命与恋爱"模式的原型。钱杏邨说:"书坊老板会告诉你,顶好的作品,是写恋爱加上革命,小说里必须有女人,有恋爱。革命恋爱小说是风行一时,不胫而走的。我们很多的作家喜欢这样干,蒋光慈当然又是代表。在这里,我只要说孟超。他的一部《爱的映照》,就是这一映照。外面在暴动了,我们的男英雄,正在亭子间,拥抱着女志士热烈的亲嘴呢。革命的青年,一面到

游戏场去玩弄茶女，一面是不断的咒诅资本主义社会，要求革命呢。至于那些因恋爱的失败而投身革命，照例的把四分之三的地位专写恋爱，最后的四分之一把革命硬插进去。”[14]

在过去，我们把“革命与恋爱”的公式简单地作为失败的文学模式而否定了，而没有思考这一公式为什么会形成和流行，并且产生了怎样的社会影响。我们可以将它与同时流行的描写“时代女性”的小说进行一个比较。茅盾的《幻灭》、《动摇》、《追求》这些以“时代女性”的“幻灭”、“动摇”、“追求”为中心的小说几乎是和蒋光慈的“革命与恋爱”的小说同时出现于文坛上的。蒋光慈的“革命与恋爱”的小说中的主人公也是大革命中的“时代女性”，例如王曼英就是茅盾小说中慧女士、章秋柳型的“时代女性”，而且蒋光慈“革命与恋爱”的小说中的“时代女性”也同样和茅盾小说中的主人公一样“幻灭”、“动摇”过。蒋光慈和茅盾小说的根本不同就是蒋光慈的小说提供了革命这一新的能指，为“迷羊”般的“时代女性”提供了拯救（有意思的是郁达夫一部描写“时代女性”的小说就叫做《迷羊》，或题《她是一个弱女子》）。

丁玲的创作过程，即从表现“时代女性”的颓废苦闷的《莎菲女士的日记》到表现“革命与恋爱”的冲突与选择的《韦护》的转变，为“革命与恋爱”这一公式的功能的剖析提供了典型的范例，并且揭示了这一模式的积极意义。对莎菲来说，“五四”个性解放、爱情自由是一些已被彻底耗尽了的能指。她陷入了莫名的苦闷和

巨大的焦虑之中，而"革命"为她提供了新的能指。因此，丁玲这一"时代女性"的表现者不自觉地掉进了"革命与恋爱"的模式之中。丁玲说："我那时为什么去写小说，我以为是因为寂寞。对社会的不满，自己生活的无出路，有许多话须要说出来，却找不到人听，很想做些事，又找不到机会，于是为了方便，便提起了笔，要代替自己来给这社会一个分析"，"写《在黑暗中》是这样的一个态度，写《韦护》也还是同样的态度，好些人因为看到出版的日期，硬拿来作为普罗文学批评，我真觉得冤枉。因为写文章的态度不同，我自己对作品的要求也不同，我没有想把韦护写成英雄，也没有想写革命，只想写出在五卅前的几个人物"，然而她最终却发现自己不自觉地"陷入恋爱与革命的冲突的光赤式的阱里去了"。[15]也就是说，"时代女性"的题材最终汇入了"革命与恋爱"这一模式中去了。因此，从丁玲的转变中，我们可以看到这一模式的功能在于将"五四"个性解放和恋爱自由的主题转变成为了革命和政治的主题，以革命的巨大能指替换了爱情这一能指。而胡也频从象征主义诗人转变成为《到莫斯科去》、《光明在我们前面》等普罗小说的作者更是非常自然的。沈从文对胡也频和丁玲左倾的解释暴露了他思想上的根本隔膜和缺陷。国民党的反动统治，使进步青年陷入了历史的巨大苦闷之中，恰恰"革命"为他们提供了"光明的出路"和"历史的意义"，以至"人生的价值"。"革命"作为一种最高、最后的唯一能指，作为崇高的象征与乌托邦，为30年代追求理想而苦闷颓废的青年提供了伟大

的抚慰、承诺和肯定，为迷途的灵魂提供了温暖的、辉煌的归宿。

“革命与恋爱”这一公式既及时地迎合了流行的题材和时代的需要，同时最终又对这一流行题材以及时代起了引导的作用。也就是说，它将“五四”个性解放和恋爱自由的主题转向了新的阐释方向。茅盾对“革命与恋爱”这一公式的功能转换进行了认真考察。“革命与恋爱”的公式第一阶段，“将‘恋爱’写成了主体，而‘革命’成了陪衬，——‘恋爱’穿了件‘革命’的外套”。然而到第三阶段，“把‘恋爱’和‘革命’的关系完全从另一新的角度来观察。在这里‘革命’是重要题材，‘恋爱’不过是穿插；‘革命’是唯一的‘人生意义’，而‘恋爱’不过是像吃饭睡觉似的是人生的例行事务的一项罢了”。[16]这样，在“革命与恋爱”的公式中，革命终于取代恋爱成为了唯一的能指。也就是说，“五四”恋爱和个性的主题转变成为了革命和政治的主题。这一公式典型地反映了30年代意识形态以及社会生活的转型，反映了30年代青年普遍的政治化和左倾的规律。

钱杏邨在批评普罗文学运动时说：“这些不健康的，幼稚的，犯着错误的作品，在当时是曾经扮演过大的角色，曾经建立过大的影响。这些作品是确立了中国普洛文学运动的基础。”[17]这一评价用在普罗文学身上是恰当的，用在蒋光慈所代表的“革命与恋爱”的作品上更是传神。

3."革命的浪漫谛克"

1932年4月，恰在《田野的风》出版之际，左翼的五位重要批评家借华汉《地泉》重版的机会，分别作序对普罗文学运动的浪漫主义倾向进行清算和检讨。瞿秋白把它概括为"革命的浪漫谛克"，并且认为，"这种浪漫主义是新兴文学的障碍。"[18] 茅盾指出："作为一种'风气'或文学现象来看，则本书的缺点不是单独的，个人的，而实是一九二八至三〇年顷大多数(或竟不妨说是全体)此类作品的一般的倾向。"[19]

"革命的浪漫谛克"从题材上可以分为两类。最主要也是最典型的是蒋光慈所代表的"革命与恋爱"的作品；另外是正面描写工农觉醒反抗和革命斗争的作品。这一类的作品有华汉的《马林英》、《女囚》、《地泉》(《深入》、《转换》、《复兴》)，楼建南的《盐场》，戴平万的《陆阿六》，钱杏邨的《义冢》，龚冰庐的《炭矿夫》等。这些作品在革命的低潮中为了宣传革命道理，鼓舞群众的斗志，努力去演绎图解政治概念，煽动和昂奋群众的革命热情，描写了一些突变式的英雄和奇迹式的胜利，所谓标语口号的倾向和公式化与概念化的缺陷在这类作品中表现得最明显和突出。郑伯奇在《地泉》序中说："在普洛革命文学第一期的作品，一般认为有两个倾向：一个是革命遗事的平面描写，一个是革命理论的拟人描写。前一种倾向以太阳社为代表，后一种倾向在创造社特别的浓厚。……你的作品，题材多少是有

事实根据的，人物多少是有模特儿存在着，然而题材的剪取，人物的活动，完全是概念——这绝对不是观念——在支配着。最后的《复兴》一篇，简直是用小说体来演绎政治纲领。”[20]

过去在分析这类作品艺术上的成败得失时，研究者常常强调作者缺乏生活实感和创作经验。这种看法是错误的。实际上，郭沫若、阳翰笙等许多人参加过南昌起义等武装斗争，郭沫若是“五四”一代的老作家。上述看法无法解释郭沫若《一只手》等普罗文学作品在艺术上的失败。而事实上郑伯奇已经把问题说得很明白。根本的原因在于，普罗文学为了政治的需要，有意主观片面地来描写和表现“现实”，将现实理想化。阳翰笙说：“革命的罗曼谛克的特征，是不能深刻的去反映社会生活中的唯物辩证法的发展过程，只主观的把现实的惨酷斗争，理想化，神秘化，高尚化，以至于罗曼谛克化。”他检讨自己的小说《深入》的创作说：“我本想去反映那时咆哮在农村里的斗争的，但我在写的时候，却把本来很落后的中国农民，写得那样的神圣。我只注意去描写他们的战斗热情，忘记了暴露他们在斗争过程中必然要显露出来的落伍意识。这样的写法，不消说，我是在把现实的斗争理想化。”[21]

钱杏邨认为“革命的浪漫谛克”的一个重要特点是对于现实的态度：“一是不老老实实的写现实，把现实神秘化了去写。二是没有失败，只有胜利，没有错误，只有正确，把现实虚伪化了去写。”[22]他们把革命胜利和光明前途视为唾手可得的，省略了革命斗争的残酷

性、复杂性与曲折性。例如洪灵菲的《家信》中，主人公认为："假若我们把这美丽的社会比作一只鸟，那么这一只鸟，是在我们的鸟笼里面，而不是在空中，在林际，在田野上，只要一伸手，便可以把它得到了。"这是极端幼稚化的浪漫空想。

问题并不在于诗人如何幻想，而在于当时幼稚的政治幻想成为了一种强制的理论教条，成为了一种自欺欺人的宣传，将普罗文学规定为"煽动艺术"，简单地等同于标语口号和宣传，从而排斥文学的真实性。钱杏邨一再强调他《论冯宪章的诗》中的这种观点："因为现在所提的口号，都是普罗列搭利亚所要求的解放自己的口号，这些口号就是以象征被压迫的普罗列搭利亚的苦闷和要求。普罗列搭利亚文学运动必然是和它的政治运动相联系着的，在这种情形之下，文学的形式是不可避免的要接近口号标语，而且常常的是从标语口号的形式里收到了煽动的效果。"实际上它就要求文学变成一种动听的政治鼓动，文学不再是客观现实的反映或者主观情感的表现，而成为了一种意识形态的幻想以及意识形态的生产："普罗列搭利亚文学之所谓内容，不仅是所谓'事实的题材'，同时也包含了题材所代表的倾向，(也可以说作品所内含的思想)，——作家的观念形态等等而言。"在这种理论背景之下，茅盾等人的现实主义则被判定为反革命的："在中国一九二七年以后产生了茅盾的作品，正如一九〇五年以后，在俄国产生了阿志巴绥夫的作品一样，对革命是反动的。"[23]

当时的左翼理论家叫喊着:"出路!出路!这便是与自然主义不同之点,正因为作者是以无产阶级的意识,去观察社会,所以才有这么一个出路,它不但写出病状,还要下药,这'暗示的出路'便是革命文学的活力,没有这个活力,便不成其为革命文学。"[24]在这种理论的指导与限制下,革命文学不能描写黑暗、挫折和失败,只能主观主义和教条主义地去描写光明的前途,像《地泉》那样"只是'深入'、'转换'、'复兴'等三个名词的故事体的讲解","缺乏了对于社会现象全面的非片面的认识而只是'脸谱主义'地去描写人物,而只是'方程式'地去布置故事"。[25]因此,普罗文学既不是现实主义的,也不是通常意义上的浪漫主义。

"革命的浪漫谛克"是在郭沫若以及创造社反对浪漫主义的不断声称和太阳社"新写实主义"的理论倡导之中展开的。这种创作实际和理论声称之间的矛盾并不奇怪,而恰恰是"革命的浪漫谛克"的创作实践有力地揭示了"新写实主义"与它所挑战的"五四"现实主义(他们往往将它称为自然主义)之间的内在理论张力。"新写实主义"和"五四"现实主义在对于现实的看法以及文学的功能上有着根本的分歧。"五四"现实主义是以19世纪科学实证主义为背景,强调对于现实的科学观察和客观描写,强调文学的认识作用,而"新写实主义"则强调文学"组织生活",强调文学的宣传和煽动作用。钱杏邨介绍蒋光慈的《鸭绿江上》说:"我要用新俄烈夫派的艺术定义,来说明他的创作的态度。自然,我不能说光赤是受了这一派的影响,但我以为他的态度

正是如此：'艺术不是认识生活的方法，是创造生活的方法。不承认有写实，不承认有客观。反对写实，提倡宣传。否认客观，经验，标定主义，意志。除消内容，换上主张。除消形式，换上目的。反对死的，冷静的，呆板的事实，注意人类的将来。目的是要创造无产阶级的艺术，反对一切非劳动阶级的文学。'所以光赤创作的态度，的确和'烈夫派'的同人站在一个战线上。"[28]因此，这一理论主张既不是现实主义的，也不是通常意义上的浪漫主义，它成为了浪漫主义的一种特殊形态，尤其是当它和现代的文化工业结合起来，就使艺术思考本身更加复杂化了。

从根本上来说，文学组织生活的观念是唯心主义的。然而，同时又有其合理的部分。正如葛兰西"文化霸权"的概念和阿尔都塞的"意识形态国家机器"的概念所揭示的，文化意识形态对于现实产生了有力的组织和巩固的作用。这也就是马克思主义所指出的上层建筑对于经济基础的能动作用。无产阶级文化派正确地揭示了文化独立运作的功能，然而同时又把这种功能极端地加以夸大，从而走向了唯心主义的幻想谬误。然而，事实是，现代文化的生产不仅已经改变了文学的性质，而且使文化独立运作的功能和特征变得非常突出了。现代的文学以及文化生产是和大规模的、迅速的机械复制联系在一起的。本雅明在电影这种典型的机械复制(Copy)中发现了现代艺术的崭新的性质和功能，大规模的机械复制使现代艺术"真品"的内涵和特殊的氛围被摧毁，从而成为了社会化的。"机械复

制在世界上开天辟地地第一次把艺术作品从它对仪式的寄生性的依附中解放出来了。”本雅明说:“一旦真确性这个批评标准在艺术生产领域被废止不用了,艺术的全部功能就颠倒过来了,它就不再建立在仪式的基础之上,而开始建立在另一种实践——政治的基础之上。”[27]现代的文化工业打破了对艺术的膜拜,而反过来使艺术变成了一种政治的实践和对于传统的有力摧毁。

正是在现代文化生产的背景之下,马雅可夫斯基等未来主义诗人提出了“社会订货”的观念,将艺术也视为一种生产。蒋光慈介绍未来主义的艺术思想说:“马雅可夫斯基在群众面前承认自己是标语和广告的诗人,这并不是他自己降低自己诗人的人格,而适足以表明他的伟大,他的暴动的精神。在现时代,真正的诗人恐怕要将自己的诗广告当作标语用罢?暖室内或花月下的漫吟低唱的时代已经是过去了。现在的诗的领域不是暖室,而是闹喧喧的街道,诗的写处不是字本,而是那街心的广告。马雅可夫斯基能承认自己是广告诗人,这正是见得他是超出旧轨的天才。”[28]普罗文学的作者毫不讳言,甚至公开宣言他们所写的是广告式的标语口号文学。钱杏邨曾经引别得内依来为蒋光慈辩护:“他是与民众一体的,他绝对未曾想过自己要超出群众之上;他所写的诗都是与时事有关系的,我们也可以说,他的诗都是‘定’做的——社会群众有什么需要的时候,他就提起笔来写什么东西。他提笔做诗,也就如同农夫拿起铁锹来挖地,铁匠拿起锤来打铁一样,

是有一个实际的目的的”。[29] 普罗文学自觉地将自己与现代的文化生产结合起来，成为现代标语口号和广告的诗人，创造无产阶级的意识形态。与“五四”浪漫主义的“自我小说”、“身边小说”不同，普罗文学的“革命的浪漫谛克”的小说是一种政治浪漫主义，它塑造了革命的乌托邦和神话。

普罗文学是在“新写实主义”对于“五四”现实主义的挑战之中出现的。它明确要求文学的“煽动性”和“前卫的眼光”，它以政治、时代、题材、世界观等问题对“五四”现实主义形成了强有力的冲击。在“新写实主义”理论的冲击下“五四”现实主义在1928~1930年之间经历了一个反省和调整的过程，克服了“五四”现实主义的历史局限性，并且形成了30年代文学政治化、理想化、社会化的倾向。1931年，丁玲的小说《水》作为“新的小说”出现了。它是对于“革命的浪漫谛克”的否定，无疑更是对于“五四”现实主义的超越。

4.“革命与浪漫谛克”

革命和浪漫主义有着天然的联系，从历史上说，正如傅立叶、欧文和圣·西门的空想社会主义与共产主义的联系，从内在性质上来说，它们都是对于日常生活的破坏和超越。蒋光慈一语道破了革命和浪漫主义的秘密：“有什么东西能比革命还有趣些，还罗曼谛克些？”[30] 他说：“革命的作家幸福呵！革命给予他们多少材料！革命给与他们多少罗曼谛克！他们有对象描写，

有兴趣创造，有机会想象。”他的《十月革命与俄罗斯文学》关于布洛克的一节题目就是“革命与罗曼谛克”。他反驳了革命会消灭幻想和浪漫主义的观点，相反认为浪漫主义才能和革命一起完成历史的使命。他认为，近百年的历史是浪漫主义的悲剧的历史，只有十月革命才将诗歌幻想和现实结合起来，将浪漫主义和实际生活结合起来，因此，十月革命使诗人获得了新生。

> 革命就是艺术，真正的诗人不能不感觉得自己与革命具有共同点。诗人——罗曼谛克更要比其他人能领略革命些！
>
> 罗曼谛克的心灵常常要求超出地上生活的范围以外，要求与全宇宙合而为一。革命越激烈些，它的怀抱越无际边些，则它越能捉住诗人的心灵，因为诗人的心灵所要求的，是伟大的，有趣的，具有罗曼性的东西。俄国的革命与布洛克似觉相遇在无涯涘的勇敢上面。革命是行动，布洛克是幻想，革命所趋向的正合于布洛克所要求的。革命在瞬间把布洛克弄得再生了：在革命前不久，布洛克还在悲哀地呻吟：“生活轰扰过一下，就消灭了”；他又肯定地说道：“一切将来还是如此，出路是没有的”；但是现在呵，布洛克呼喊着说：“生活是美妙的！”他在革命中看见了电光雪浪，他爱革命永远地送来意外的，新的事物；他爱革命的钟声永远为着伟大的东西震响。

他说：“革命是最伟大的罗曼谛克。”“布洛克是真正的

罗曼谛克，惟真正的罗曼谛克才能捉得住革命的心灵，才能在革命中寻出美妙的诗意，才能在革命的希望中看出有希望的将来。”“布洛克比革命还要急进些。革命时常还要走曲线路，但是布洛克不愿有任何的调和。”[31] 革命在对于日常生活的毫不妥协的反抗和破坏中，为浪漫主义诗人带来了无穷的幻想与诗意，因此他们迫不及待地欢迎和讴歌革命。

然而，1928年中国“革命的浪漫谛克”的发生却有着其特殊的历史背景与原因。它不是革命高潮的反映，而是革命低潮的产物。1927年国共分裂之后，浩浩荡荡的大革命潮流突然停顿了，中国陷入了反革命的白色恐怖之中。历史的合理要求与反动的黑暗现实形成了悲剧性的冲突。在这时，中国共产党内产生了瞿秋白、李立三等小资产阶级的左倾冒险主义思想，他们将革命当作一种充满幻想、创造奇迹的炼金术，幻想像浪漫主义诗人的灵感爆发一样在反动统治绝对强大的中心城市爆发革命，迅速夺取革命的胜利。在文学领域，革命的小资产阶级文学团体创造社也将革命急进地推进了。

如果说在革命高潮中，革命为浪漫主义提供了诗意，那么，在革命低潮中，浪漫主义则为革命提供了飞翔的翅膀，使它越过目前的挫折，看到光明的前途。阳翰笙说：

> “四一二”以后，白色恐怖太严重了，社会太黑暗了！许多共产党人和革命者倒在血泊之中……过去有些慷慨激昂的人，有的叛变了，有的登报声

明脱党，有的躲进了书斋，有的消沉、颓废、堕落……同时，也有人在沉思，在寻求，擦干身上的血迹，准备新的战斗。

中国的出路在哪里？

这是一个需要叫喊，需要回答时代的提问，需要给人指示光明之路的特定历史时期。[32]

研究者在剖析“革命的浪漫谛克”这一文学现象时指出：“1927年‘四一二’事变后，革命进入了低潮，可是革命的意识形态方面却出现高潮。一方面，由于反动派对革命的叛变以及实行屠杀政策，引起了人民普遍的愤激和复仇心理；另一方面，马列主义的加紧传播，使越来越多的知识分子倾向革命，共产党在思想文化及文艺领域占据了绝对的优势。二三十年代交接期，正是容易产生急进思潮的年代，加上当时共产党内‘左’倾路线的影响，急进的革命思潮就带上‘左’的色彩，酿成了一段狂热的时期。这种时代气氛与社会心理是不利于深刻谛视和解剖人生的现实主义发展的，倒很适合于浪漫主义的东山再起。‘革命文学’初倡期的‘革命的浪漫谛克’创作风气，就是这样应运而生的。”“革命的浪漫谛克”以其狂热的情绪和超迈现实的巨大想像力酿成狂风暴雨般的气势给予革命低潮之中的读者以强烈的刺激与振奋。“对当时的广大青年读者来说，客观的真实的描写似乎‘不够劲’，‘不够味’了，他们更需要激情！这是社会审美心理的转变，与当时的时代气氛直接相关。”[33]

1924年蒋光慈从苏联回国。他接受了无产阶级文化派和未来主义的某些文学主张和审美观念，他的《现代中国社会与革命文学》早在成仿吾对“语丝派”的“趣味主义”进行激烈批判之前，就指斥文学研究会为“市侩派”，并且提出了激进的审美要求。他的《少年漂泊者》更是自觉地挑战当代的审美趣味。他说：“在现在唯美派小说盛行的文学界中，我知道我这一本东西，是不会博得人们喝采的。人们方沉醉于花呀，月呀，好哥哥，甜妹妹的软香巢中，我忽然跳出来做粗暴的叫喊，似觉有点太不识趣了。”[34] 事实也正像他所预料的那样：“在一九二七年的前后，革命文学普罗文学，还没有现在的那么的流行，因而光赤的作风，大为一般人所不满。他出了那两册书后，文坛上竟一点儿影响也没有。”[35]

社会环境和时代的变化导致了社会审美心理的改变，革命改变了浪漫主义风花雪月、哀婉缠绵的风格。革命创造了新的审美。1928年1月，创造社刊物《流沙》同人在其发刊宣言中写道：“读者诸君，你们在我们这里或者不能发现你们爱看的风花雪月的小说，不能听见你们爱听的情人的恋歌——而所有的只是粗暴的叫喊！但你听，霹雳一声的春雷何曾有什么节奏？卷地而来的狂风何曾有什么音阶？我们所处的时代是暴风骤雨的时代，我们的文学就应该是暴风骤雨的文学。”“我们对于艺术的手法的主张，是 Simple and Strong，”“来，我们大家一齐举起鹤嘴斧打倒那些小资产阶级的学士和老爷们的文学，转过方向来，开辟这文艺的荒

土！[36]普罗文学的理论家则提倡“力的文艺”。钱杏邨在对“五四”浪漫主义的代表人物郁达夫的批评中说：“我们希望达夫在今后的创制中，在技巧方面表现出伟大的力量！要震动！要咆哮！要颤抖！要热烈！要伟大的冲决一切，破坏一切，表现出狂风暴雨时代的精神的力量！”[37]由此可见时代审美倾向的变化。

在新的审美风气的推动下，蒋光慈的创作时来运转受到了普遍的欢迎，前此的失败之处现在转变为成功之道，甚至艺术上的明显缺陷现在也成为了一种优势。艺术上的粗糙和简单恰恰为他赢得巨大的成功。没有细密的描写，没有严谨的结构，只有作者主观情绪直线式的倾泻，以至成为一种滥情表演。当时的读者就认为：“本来普洛文学的结构——事实是不能够太注重的；太注重了将失了普洛的本身价值。”[38]文学内容和表现方法上的通俗化、公式化、脸谱化、定型化是流行的必要条件。有人用“单纯”一词道尽了蒋光慈艺术上的好处：“蒋光慈先生的作品向来就是很单纯的：文笔是单纯的文笔，人物是单纯的人物。他只能写固定的典型。……可是却能够有更多支配读者的力量，盖棺定论，他始终不失为一个有力的煽动的作者。纵然因作品里有太多的罗曼谛克的气份（氛——引者）而受过各方面很多的指责，然而能够这样有力地推动年青读者的作家，却似乎除了蒋光慈先生之外没有第二个。”[39]蒋光慈正是以简单明快的文学模式的创造、对流行意识和社会心理的迎合与抚慰和与现代文化工业的有力结合创造了1928～1930年的文学流行

时尚和文学潮流。

然而，既有时尚和流行，也就有过时和遗忘。1930年蒋光慈达到了流行的鼎盛，很快在1931年就被“新的小说”取代了。“革命的浪漫谛克”像潮水一样涌起，又像潮水一样退去了。有人在回顾1932年中国文坛时说：“不用说，在三四年前曾经盛行过一时的，以蒋光慈为代表的那一派革命的罗曼主义是像它突然而来到那样地突然过去了。在一九三二的文坛上，我们差不多根本就找不出革命与恋爱互为经纬的作品；偶尔有之，则也流入卑俗的集纳主义的途径，不再有当年的盛况。这原是不住的给予我们以莫大的刺激的时代同时也不住的给予我们以莫大的幻灭的原故；桃色的梦已经从我们的世界上消失，空虚而幻美的胰子泡而今不再能使我们满足；在这样的时代，就是革命的梦想者也不免退避而成为历史上的东西了。”[40] 1930年3月，当《咆哮了的土地》开始在《拓荒者》上连载时，蒋光慈的地位正如日中天，而当1932年4月改名为《田野的风》出版时，他的声名早已成为了过眼烟云，他的名字已经开始被文坛所遗忘。在时代的变迁中，他很快就成为了一个不合时宜的浪漫文人。1930年秋，他因不愿参加示威游行、飞行集会等组织活动，申请退党，被开除党籍。1931年8月31日，他在贫病和冷落中死去。钱杏邨说他“在发展的浪潮中生长，在发展的浪潮中死亡”，这是一个很精辟的概括。潮流创造了他，也消灭了他。

1928～1930年的普罗文学运动及其“浪漫谛克”的

倾向成为中国现代文学史上的重要转折和阶段。“普罗文学的产生，工人、农民成为文学作品正面描写的形象，工农群众变革世界的斗争成为文学作品的题材。全新的气派，全新的时代精神，中国文学进入新的历史阶段。普罗文学顺应了历史的要求，发挥了巨大的战斗作用，召唤了一批又一批群众投入时代的洪流。”[1]它像潮水一般从天际涌起，又像潮水一般很快退去。然而决不是不留任何痕迹地消逝掉了。它巨大的能量已经注入了这一代心灵之中，并且重新塑造了他们。事实上，我们只有通过1928～1930年普罗文学运动的势不可挡的历史巨潮及其“革命的浪漫谛克”的倾向，才能理解即将到来的所谓冲淡、隽永、闲适、幽默的小品文潮流等文学现象。

5．殷夫的“红色抒情诗”

蒋光慈以诗歌开始他的创作生涯，自比为中国的拜伦，可是却是作为小说家而著名。站在普罗诗歌艺术顶峰上的是年轻的殷夫。殷夫这青春的职业革命家和彗星一般的生命本身就是一首诗。1928年1月，蒋光慈认识了诗歌爱好者、上海同济大学的学生殷夫，十分欣赏他的诗歌才华。殷夫的重要诗作发表在蒋光慈编辑的《太阳月刊》和《拓荒者》上。在他短暂的20度春秋中曾3次被捕。1927年四一二政变后第一次被捕，他写下了长诗《在死神未到之前》，描写了死亡的恐怖：

我的心如大波的翻腾，

我的知觉已经十分地昏沉，

我想什么呢，我失了感觉，

只觉得身子和宇宙一起慢慢的消殒！[42]

殷夫的诗典型地表征了30年代意识形态的巨大转型：从个人主义到集体主义，从宗法意识到阶级意识，表现了意识形态的结构力量。他背叛他出生的统治阶级，转变成为了一个职业革命家和无产阶级歌手。《别了，哥哥》形象地表现了无产阶级的意识形态有力地粉碎旧的宗法结构，并且建构了新的革命伦理：

别了，哥哥，别了，

此后各走前途，

再见的机会是在，

当我们和你隶属的阶级交了战火。[43]

他在《写给一个哥哥的回信》中写道："哥哥，这是我们告别的时候了，我和你相互间的关系已完全割断了，你是你，我是我，我们之间的任何妥协，任何调和，是万万不可能的了，你是真实的，亲爱的，诚恳的，不差，但你却永远是属于你的阶级的。"无产阶级的意识形态成为了一种真实的力量，它解构和破坏了旧的宗法意识形态，它产生了一种新的认识世界的方式和新的社会形态。它打破了旧的封建的血缘关系而融入了新的阶级集体之中。"我自己已被我所隶属的集团决定了我的前途，这前途不是我个人的，而是我们全个阶级的，而且这前途正相反对，我们不会没落，不会沉沦到坟墓里去，我们有历史保障着：要握有全世界！"[44]无产阶级

的阶级意识使“兄弟”这一概念内涵发生了巨大的变化。它破坏了旧的血缘联系，从而产生了崭新的阶级的兄弟情谊。它粉碎了旧的宗法伦理，创造了一种崭新的伟大的革命伦理。

同时，无产阶级的意识形态也使渺小的、无力的、有限的个人投入和被结合到伟大的、无限的集体之中。它产生了一个伟大的阶级乌托邦，超越了个人的局限性。在这样一个伟大的阶级乌托邦之中，他不仅和伟大的集体力量结为了一体，而且和浩浩荡荡的历史潮流结为了一体。不仅个人的有限性和无力感消失了，而且个人的死亡的恐怖也消失了。它获得了视死如归的阶级勇气。因此，在《一九二九年的五月一日》中，当一个巡捕抓住了“我”的衣领的时候，不再感到丝毫畏惧，因为：

我已不是我，
我的心合着大群燃烧。

“我已不是我”，“我”已经不再是孤独的脆弱的个人，“我”已经和整个无产阶级群众，和伟大的革命事业，和无限的历史融合在一起了。“我”已经成为了一个伟大的集团和一种不可战胜的历史力量的不可分离的一部分。

1930年1月，在《拓荒者》创刊号上，殷夫以《我们的诗》为题发表了一组诗。殷夫的红色抒情诗其抒情方式和以往的抒情诗有了根本的区别。它的抒情主语不再是“我”而是“我们”。抒情主人公和历史的主体不再是“五四”原子式的孤立的个人，而是无产阶级的战

斗集体。这样一个与历史进步相结合的抒情主人公洋溢着乐观主义激情：

> 我们的意志如烟囱般高挺，
> 我们的团结如皮带般坚韧，
> 我们转动着地球，
> 我们抚育着人类的运命！
> 我们是流着汗血的，
> 却唱着高歌的一群。[45]

蒋光慈在《十月革命与俄罗斯文学》中指出，无产阶级文化的一个重要特点是集体主义。“在他们的作品里，我们只看见‘我们’而很少看见这个‘我’来，他们是集体主义的歌者。”“我们无论在哪一个无产阶级诗人的作品中，都可以看见资产阶级诗人以‘我’为中心的个人主义差不多是绝迹了。自然，他们有时也有用‘我’的时候，但是这个‘我’在无产阶级诗人的目光中，不过是集体的一分子或附属物而已。在这一方面说，无产阶级诗人的集体主义，实在是他们对于人类艺术的一个伟大的礼物，因为从此发展下去，共产主义的，全人类的集体的艺术才有实现的可能。”[46]他在评论马雅可夫斯基的诗歌时说：“在人生观方面，他是一个新式的超人，集合主义的超人。”[47]这种新的人生观是和无产阶级的现代生产方式联系在一起的。日本黑田辰男在评论无产阶级文化派“锻冶场”的诗歌创作时曾指出：“骄傲的‘我’这字是差不多藏去了影子，而反之，‘我们’这字是随处都可以看见的吧。诗人已经不是一个人在歌着，他是和他的同志一道地在歌唱着的。他

的诗是集团的代辩。”这是一种历史的创造、想象和抒情,具有强烈的浪漫主义倾向。“将服从过去的诗人的诗移到这些人的诗上来——那时候强烈地碰到眼里来的现象是他们的诗是动的,无产阶级诗人,将所有的现象,不是静的地,而是动的地把握着的。所以能够听到无产阶级的鼓动和革命的调子,感到活人的热情和力量的莎陀菲耶夫,就将自己的诗称为‘力学的诗’。思卡捷夫将他的诗名为‘劳动者的锤音的诗’。”[48]

无产阶级诗歌的抒情方式和现代的生产方式紧密地联系在一起。沈端先在《到集团艺术的路》中指出:“和其他的部门一样,这里也已经产生了集团艺术的雏形。由工场,农村,兵营等等特殊集团体通信员所产生的报告,记录,——包含一切正确,机敏,频繁地传达各种战线的战争情况和生活状况的通信,这些都唆示着集团主义文学的新型。”[49] 苏联文学史家哥根在《无产阶级文学论》里说:“在毁灭劳动者的精神的工场里面,才在胚胎着他们伟大的力量的源泉。这种源泉不仅可以使他们更生,而且改造了生活的一切形体,而使全世界更换了一次面目。一个工人,什么事情都不能成就,但是伙伴们团结起来,他们就是人类一切必需的事物的创造者。他一个人,当然不能制造一个瓶子,但是一个个同伴造成了一个组织了的集团的时候,他们就能够制造桥梁,宫殿,海上的巨大船舰,陆上喷火的火车,以及空中飞翔的飞艇,就是,在工场里面的工人,能够感得了自己所有的真实的力量!”资产阶级的异化劳动使工人变成了孤立的机器零件,使他们变成了孤独的

个体，然而无产阶级的意识形态则使他们转变为一个有机的集体，并且产生了一种新的整体的世界观和崇高的美学："劳动阶级需要一种对于'全体'的巩固的思想，需要一种只由伟大的思想才能赋予的强力的锻炼。警钟的声音，应得比短笛好听；瀑布的轰响，应得比泉鸣乐意。在全体之前，部分应该消失；个人的欢喜和个人的波澜，应该变成没有问题的事情。"[50]

殷夫的红色抒情诗与上海的现代主义在对于现代工业文明的取向上是一致的，他们都是歌颂工业现代主义。只是现代主义从消费(资产阶级)的角度来表现上海，普罗文学则从生产(无产阶级)的角度来表现上海。起潮在《我底告白》中写道：

我是在机械底心脏底下受胎，
在钢铁的碎片中间生来……
我是在矿炉的旁边养育长大，
在工场的空映中呼吸着铁的气息。
我底脑髓是 Concrete 的凝结，
我底心脏是铁钉，铁片的组织。[51]

俄国的构成派甚至认为，机械本身就是无产阶级。[52]

殷夫的红色抒情诗刚健清新，具有开阔的视野，宏大的气魄，明快的节奏，充沛的激情和丰富的幻象，富于现代的动感和气息，表达了一种崭新的、宏伟的文化想象：

汽笛火箭般的飞射，
飞射进深的心窝了！
呵哟，机械万岁！

展在面前是无限的前途，
负在脊上是人类的全图！
呵哟，引擎万岁！

燃上灼光的前灯吧！
让新的火射进地球，
以太掀着洪涛，
电子的涛浪咆哮，
呵哟，光明万岁！[53]

殷夫的诗不同于戴望舒等现代主义诗歌的雕琢和完美，它吸收未来主义、象征主义等现代艺术技巧构筑了崭新的诗歌世界和艺术意境。现代艺术大师鲁迅称赞说："这是东方的微光，是林中的响箭，是冬末的萌芽，是进军的第一步，是对于前驱者的爱的大纛，也是对于摧残者的憎的丰碑。一切所谓圆熟简练，静穆幽远之作，都无须来作比方，因为这诗属于别一世界。"[54]

1931年1月，包括殷夫、胡也频、柔石等五位"左联"成员在内的23名中共干部因举行反对王明左倾路线的会议而被出卖，1931年2月7日被国民党集体屠杀。"左联"五烈士的被害结束了普罗文学运动的普遍高潮，使30年代文学进入了多空间的发展。

注　释：

① 洪灵菲：《普罗列塔利亚小说论》，见《文艺讲座》第一册（1930年4月）。

② 光赤：《现代中国社会与革命文学》，载上海《民国日报·觉悟》(1925年1月1日)。

③ 蒋光赤：《莫斯科吟》，见《新梦》，上海书店，1925。

④ 蒋光赤：《新梦·自序》。

⑤ 蒋光赤：《短裤党·写在本书的前面》，上海，泰东图书局。1927。

⑥ 钱杏邨：《蒋光慈与革命文学》，见《现代中国作家》，上海，泰东图书局，1928。

⑦ 郁达夫：《光慈的晚年》，载《现代》3卷1期(1933年5月)

⑧ 苏读余：《冲出云围的月亮》，载《现代文学》创刊号(1930年7月)。

⑨ 钱杏邨：《野祭》，载《太阳月刊》2月号(1928年2月)。

⑩ 蒋光慈：《野祭·书前》，见《野祭》，上海创造社出版部，1927年。

⑪ 蒋光慈：《异邦与故国》，见《蒋光慈文集》，第2卷，453页，上海文艺出版社，1983。

⑫ 蒋光慈：同上，456页。

⑬ 茅盾：《"革命"与"恋爱"的公式》，见《茅盾全集》，第20卷，北京，人民文学出版社，1990。

⑭ 钱杏邨：《〈地泉〉序》，见华汉：《地泉》，上海，湖风书局，1932。

⑮ 丁玲：《我的创作生活》，见《创作的经验》，上海，天马书店，1933。

⑯ 同注⑬。

⑰ 同注⑭。

⑱ 易嘉：《革命的浪漫谛克》，见《地泉》，上海，湖风书局，1932。

⑲ 茅盾：《〈地泉〉读后感》，同上。

⑳ 郑伯奇：《〈地泉〉序》，同上。

㉑ 华汉：《谈谈我的创作经验》，见《创作的经验》，上海，天马书店，1933。

㉒ 同注⑭。

㉓ 钱杏邨：《中国新兴文学中的几个具体问题》，载《拓荒者》1卷

1期(1930年1月)。

㉔ 芳孤:《革命文学与自然主义》,载《泰东月刊》1卷10期(1928年6月)。

㉕ 同注⑲。

㉖ 钱杏邨:《鸭绿江上》,载《文学周报》4卷9号。

㉗ 瓦·本杰明:《机械复制时代的艺术》,见陆梅林编《西方马克思主义美学文选》,桂林,漓江出版社,1988。

㉘ 蒋光慈:《十月革命与俄罗斯文学》,见《蒋光慈文集》,第4卷,133页,上海文艺出版社,1988。

㉙ 同注⑥。

㉚ 蒋光慈:《死去了的情绪》,见《蒋光慈文集》,第4卷。

㉛ 蒋光慈:《十月革命与俄罗斯文学》,见《蒋光慈文集》,第4卷,65~71页。

㉜ 阳翰笙:《两个女性·小序》,石家庄,花山文艺出版社,1986。

㉝ 温儒敏:《新文学现实主义的流变》,95~96页,北京,北京大学出版社,1988。

㉞ 蒋光赤《少年漂泊者·自序》,上海,亚东图书馆,1926。

㉟ 同注⑦。

㊱《前言》,载《流沙》创刊号(1928年3月)。流沙是南昌起义部队转战途经的一个地方,暗示文学的战斗的性质。Simple and Strong 意即简单与粗暴。

㊲ 钱杏邨:《现代中国作家》,上海,泰东图书局,1928。

㊳ 同注⑧。

㊴《田野的风》,载《现代》1卷4期(1932年8月)。

㊵《一九三二年中国文坛鸟瞰》,见《一九三三年中国文艺年鉴》,上海,现代书局,1933。

㊶ 同注㉜。

㊷ 殷夫:《在死神未到之前》,载《太阳月刊》4月号(1928年4月)。

㊸ 殷夫:《别了,哥哥》,载《拓荒者》4、5期合刊(1930年5月)。

㊹ Ivan:《写给一个哥哥的回信》,载《拓荒者》1卷3期(1930年3月)。

㊺ 殷夫:《我们》,载《拓荒者》1卷2期(1930年2月)。

㊻ 蒋光慈:《十月革命与俄罗斯文学》,见《蒋光慈文集》,第4卷,124页。

㊼ 同上,132页。

㊽ 黑田辰男:《库慈尼错结社与其诗》,画室译,载《无轨列车》第5期(1928年11月)。

㊾ 沈端先:《到集团艺术之路》,《拓荒者》4、5期合刊(1930年5月)。

㊿ 洪灵菲:《普罗列塔利亚小说论》,见《文艺讲座》第一册(1930年4月)。

51 起潮:《我底告白》,载《拓荒者》1卷3期(1930年3月)。

52 石滨知行:《机械与艺术》,汪馥泉译,载《现代文学》1卷3期(1930年9月)。

53 殷夫:《前灯》,载《拓荒者》1卷1号(1930年1月)。

54 鲁迅:《且介亭杂文末编·白莽作〈孩儿塔〉序》,见《鲁迅全集》第6卷,北京,人民文学出版社,1981。

四、"钱杏邨理论之清算"

1928～1931年，蒋光慈无疑是中国"新兴文学"即普罗文学的大师，钱杏邨则是"新兴文学"的立法者、最权威的理论批评发言人。当蒋光慈的"革命＋恋爱"的革命文学的公式普遍流行的时候，钱杏邨的《现代中国文学》和《怎样研究新兴文学》等论著也被尊奉为"新兴文学"批评的圣典。蒋光慈和钱杏邨作为普罗文学运动创作和理论批评的双璧，他们的影响左右了一个时代。1932年在中国文坛上发生的所谓"文艺自由论辩"就是借"钱杏邨文艺理论之清算"的旗号而发生的。而在其同时，通过重评《地泉》，左翼文学界对蒋光慈所代表的"革命的浪漫蒂克"进行了批判与清算。瞿秋白在重评《地泉》中明确将"拉普"的"唯物辩证法的创作方法"作为新的理论提出，从而取代了1929年开始流行的"新写实主义"概念。与此同时，瞿秋白将"五四"以来"写实主义"的概念改译成为"现实主义"，这一概念的重新翻译说明了思想背景的转移和理论思维的变化，并且在对世界观与创作方法的思考中，说明了现实主义理论认识的深化。然而，苏联社会主义现实主义理论的引进依然贯穿着从1928年无产阶级革命文学

倡导以来的一条理论红线，即文学创作过程中对于世界观的优先强调和文学组织生活的观念。也就是说，无产阶级文学必须在无产阶级世界观的指导下，必须为无产阶级政治服务。

1."新写实主义"的输入

1928年9月，冯雪峰《革命与智识阶级》的发表，对于革命文学的论争具有总结的性质，他将鲁迅认为无产阶级革命文学的"同路人"，批评了创造社的宗派主义态度。尽管鲁迅和创造社、太阳社之间的意气之争还没有完全停止，但是问题的中心已经发生了明显的变化。创造社和太阳社的无产阶级文学的口号的倡导已经引起了文坛普遍的关注，文坛已经开始发生明显的转向，创造社和太阳社倡导无产阶级文学的初步目的已经达到，因此，他们已经开始自觉地将目标转移了。他们将对于既成文坛的全面破坏和批判的"理论斗争"开始转移到无产阶级文学自身的建设上来，也即将无产阶级文学的创造作为迫切的课题提出，而"新写实主义"就是在这种契机之下作为无产阶级文学的具体创作方法而加以介绍和提倡的。

1928年10月，太阳社《时代文艺》的创刊很准确地把握和适应了文坛的转变，自觉地代表着一个新的阶段。蒋光慈说："在无产阶级的文学运动中，高喊着口号的时期是已经过去了。""现在我们应当好好地从事建设的工作。""我们应努力于无产阶级文艺的创作。"[①]他

们开始将力量集中于创作实践。同时,沈起予在《创造月刊》上发表了《艺术运动底根本概念》。他说:“现在在客观上看来,首先反对底‘大师’、‘领袖’‘……’底鲁迅,已经发出了‘根本不懂唯物史观’底悲鸣,其余跟着吼和底门徒小丑,除了冷嘲热骂而外,亦找不出有一个整个的反对理论来。新月派底 Bourgeois 学者们……同样的一定要被送到鲁迅‘大师’底坟墓里去。”“所以,我觉得我们艺术运动底 ABC 工作,在客观上已经达到可以告一段落底时候,以后我们不得不努力检讨我们自身底理论,批评自身底作品;寻找自身运动底途径了。”他提出了艺术运动的两重性问题:“艺术运动底意义,一方面是直接制作鼓动及宣传底作品而与政治运动合流,他方面是推量着艺术进化底原则,来确立普罗列搭利亚艺术,以建设普罗列搭利亚文化。”也就是说,它一方面应当与政治运动合流,一方面必须具有真正的艺术性。他说:“我们若不牢牢地把握着这个根本概念,则我们底作家必有一部分去作浅薄底政治论文,漠视作品底一切艺术性;其外必有一部分藏在确立普罗列搭利亚艺术底美名下,而堕落到与现实无关,去作小资产阶级一样底艺术。”②

1928 年 10 月,茅盾和创造社、太阳社之间的论争标志着 1928 年有关革命文学论争阶段和主题的转变。即由无产阶级文学的口号的合法性的争论转变成为了创作方法、题材等方面的争论。茅盾在承认了革命文学的前提下,从革命文学内部对它提出了艺术上的批评,也就是说,他站在与鲁迅不同的角度继续了鲁

迅与创造社、太阳社之间的论争。在《从牯岭到东京》和《读〈倪焕之〉》中，茅盾批评了革命文学创作艺术上的严重缺陷，尤其是标语口号的倾向。他不满“既不能表现无产阶级的意识，也不能让无产阶级看得懂，只是‘卖膏药式’的十八句江湖口诀那样的标语口号式或广告式的无产文艺”。[3]他说：“我们的‘新作品’即使不是有意的走上了‘标语口号文学’的绝路，至少也是无意的撞上去了。有革命热情而忽略于文艺的本质，或把文艺也视为宣传工具——狭义的或虽无此忽略与成见而缺乏了文艺素养的人们，是会不知不觉走上这条路的。”[4]作为对于创造社和太阳社在无产阶级文学的倡导中过分夸大世界观的作用，甚至以世界观代替艺术本身的规律的倾向的一种反拨，茅盾提出了“文艺的本质”的概念，实际上，这是对于文学的性质重新厘定的努力。在茅盾看来，文学必须首先是文学，必须遵循文学创作的原则，他强调技巧以及艺术修养的重要意义。针对创造社、太阳社主张摄取尖端的无产阶级斗争题材的限制，茅盾主张作家应该描写他所熟悉的生活题材，并且肯定小资产阶级生活题材的价值；针对创造社和太阳社对灰色描写的批评，他强调客观描写和艺术真实性的意义。他主张“不要太多的新名词，不要欧化的句法，不要新思想的说教似的宣传，只要质朴有力的抓住小资产阶级生活的核心的描写！”[5]

针对茅盾的批评，傅克兴在《小资产阶级文艺理论之谬误——评茅盾君底〈从牯岭到东京〉》中进行了反驳。这一论战和他们在围攻鲁迅时那种居高临下、真

理在握的不屑一顾的嘲笑、蔑视和敌对的态度有所不同。克兴一方面承认茅盾的批评切中了“许多现实的具体的问题”,然而另一方面却以创造社一以贯之的骄横傲慢全部否定了茅盾批评的具体内容。他认为茅盾不过是故意创造一个“标语口号文学”的名词来诅咒革命文学。他针对茅盾“艺术的本质”的说法说:“他的意思如果是说应该巧妙地应用文艺的武器宣传，那是对的,如果说应该顾虑文艺底本质,不应该把它当作宣传的工具,以至踏上这条路,那是不对的。文艺本来是宣传阶级意识底武器,所谓的本质仅限于文字本身,除此以外，更没有什么形而上学的本质。我们知道一切过去的作品在于生活的描写,而现在最要紧的,在于如何应用文字的武器，组织大众的意识和生活推进社会的潮流。至于还要我们顾到资产阶级所与于文艺的本质,那是时代错误了。”他认为茅盾的文学观念“反映了资产阶级的艺术至上主义”,批评《幻灭》等小说“只是机械的客观的描写”。⑥

创造社与茅盾的争论把创作理论的问题凸现了出来,也为正在日本流行的“新写实主义”的输入提供了契机。早在1924年，茅盾就介绍过苏俄的“新写实主义”。⑦在论争中，茅盾又提出了“新写实主义”的问题。林伯修在《太阳月刊》停刊号上已经译介了藏原惟人的《到新写实主义之路》一文,并且在同一期,钱杏邨在《动摇》的书评中已经开始运用“新写实主义”的理论。1929年,“新写实主义”理论引起了文坛的普遍重视，并且开始自觉地作为一种创作理论来加以提倡和

接受，勺水发表了《论新写实主义》，林伯修发表了《1929年急待解决的几个关于文艺的问题》。1930年，之本翻译的藏原惟人的《写实主义论文集》出版，钱杏邨出版了《怎样研究新兴文学》等论著。他们把“新写实主义”即普罗列塔利亚写实主义作为建设普罗文学的合理途径与方法来积极加以介绍。林伯修说：“如果不把普罗列塔利亚写实主义建设起来，便不能成为真实普罗文学。”“新写实主义”的提倡，对于1928年无产阶级文学倡导以来过分强调世界观的改造，忽视艺术方法的倾向进行了某些修正。林伯修批评了沈起予《艺术运动底根本概念》中对于艺术运动的两重性的理解，反对把艺术理解为政治的被动的、单纯的附庸。“新写实主义”的提倡使现实主义获得了理论上的合法性。“普罗文学，是普罗的意德沃罗基的一种。它必然地内在地要求它的作家站到普罗作家的立场——辩证法唯物论的立场上来。这个立场便决定普罗文学作家对于现实的态度：他们应该彻头彻尾地是客观的现实的。他们应该离去一切主观的构成，于其全体性及其发展中来观察现实，描写现实。换句话说，就是把现实作为现实来观察和描写。”[8]“新写实主义”理论的介绍成为新文学现实主义理论建设的一个重要阶段。“新写实主义”理论家藏原惟人认为，无产阶级文学在直接表现无产阶级主观的思想感情的“煽动艺术”之外，还有“客观底‘叙事诗底’展开”一型，这就为30年代普罗文学“从抒情到叙事”的转变提供了有力的理论上的启示和支援。1931年丁玲的短篇小说《水》的发表标志着“从

浪漫蒂克走到写实主义”的转变过程中的“新的小说的诞生”。[9]

“新写实主义”的介绍是经过日本“纳普”理论家藏原惟人思想的中介将苏联“拉普”的理论输送到中国的。藏原惟人1923~1926年留学苏联，正值苏联“拉普”前期和沃隆斯基论战到“拉普”后期开展自我批判和重视创作方法的探求的转折之际。因此藏原惟人吸收了“拉普”在创作上探求的积极因素，比如“拉普”在创作上提出的“客观叙事诗”和“撕下一切假面具”的理论倾向和观点。因此，在某种意义上，藏原惟人恰好把“拉普”对左倾思想的批判的积极影响带回了日本左翼文坛，成为批判福本主义思想影响下的“进军号主义”左倾文艺思想的积极的理论力量，起到了“返归现实”的有益作用。然而，藏原惟人的“新写实主义”带有明显的折衷色彩，包含了巨大的理论张力。他在1928年3月发表的《作为生活组织的艺术和无产阶级》一文中，对艺术的理解仍然沿袭了从“无产阶级文化派”到“拉普”的思想，认为“艺术在某种意识上是生活的组织”。他综合折衷了托尔斯泰、布哈宁、普列汉诺夫对于艺术的定义：“艺术是把感情和思想‘社会化’的手段，同时又由它而组织生活。”因此，他得出结论说：“一切的艺术，在那本质上，必然是Agitation，是Propagande。”因此，他认为体现在无产阶级艺术的具体形态上，便有直接表现无产阶级主观的思想感情的“煽动艺术”。然而，他认为：“但在现在想限定无产阶级艺术仅像这样的任务，在这里他是有着错误。不可忘却的是无产阶

级艺术的领域，比平常一切‘宣传艺术’一切‘进军喇叭’的艺术，是广大得许多。”因此他又吸收综合了与“拉普”对立的沃隆斯基有关文学是对于生活的认识的观念，这样就产生了无产阶级艺术的第二型“现代生活的客观底‘叙事诗底’展开”。[10]

自然主义在日本文学史上和日本文坛上的重要影响决定了藏原惟人阐释“新写实主义”的角度和方式，他是从对近代写实主义的批判和与近代写实主义的对照中来展开“新写实主义”的质的规定性的。他是从旧写实主义/新写实主义的二元对立中展示新写实主义的理论活力的。他认为，理想主义是正在没落下去的阶级的艺术，写实主义是正在勃兴的阶级的艺术，而写实主义又因为其时代社会和阶级性质的不同的规定，形成了各种不同的形态。他认为，无产阶级的写实主义必须遵循现实主义的一般原则：“普罗列塔利亚作家对于现实的态度必须极客观底，现实底。他必须离去一切主观的构成而视察现实，把它描写出来。”他认为，普罗文学在题材上可以“包容现代生活的一切方面”，他批评普罗文学主观地歪曲和粉饰现实的倾向。但是，他又强调普罗文学的主题应该是无产阶级的解放，在描写中应该“弃除无用的东西，偶然的东西，供献对这必要的东西，必然的东西”。[11]

1929年7月，平林初之辅在《朝日新闻》上对藏原惟人的理论提出了质疑。他认为写实主义的世界观是二元的、游离的。1929年8月，藏原惟人立即以《再论新写实主义》进行了答辩。他强调“从事实中出发——

这是普罗列塔利亚写实主义第一的要求”。同时他又指出“新写实主义”中唯物辩证法的世界观的指导作用以及与旧写实主义的区别:“普罗列塔利亚写实主义根本底地不同着。它是拿着观察现实的方法。所谓这方法是唯物辩证法。唯物辩证法是把这社会向怎样的方向前进,认识在这社会上甚么是本质的,甚么是偶然的这事教导我们。普罗列塔利亚写实主义依据这方法,看出从这复杂无穷的社会现象中本质的东西, 而从它必然地进行着的那方向的观点来描写着它。” 他把旧的写实主义称为“静的写实主义”,把“新写实主义”称为“动的或力学的写实主义”。在与平林初之辅的争论中,藏原惟人进一步明确了“新写实主义”与唯物辩证法的世界观的联系,把《论新写实主义》中有关阶级的观点, 摒弃偶然的东西和描写必然的东西的观点进一步发展为“由社会底,阶级底观点上来看一切”和描写“复杂无穷的社会现象中本质的东西”以及表现“必然地向普罗列脱利亚脱的胜利的方面前进”。[12]

藏原惟人的“新写实主义”理论主要是由于太阳社的译介和阐释而在中国得到传播的。同时, 通过对藏原惟人的“新写实主义”理论的介绍,太阳社形成了自己的理论和批评方法。如果说, 在日本, 藏原惟人的“新写实主义”理论的发展主要是针对福本主义在文学上的左倾影响, 从而明显地强调了现实主义的客观描写和文学作为认识生活的功能。那么在中国,作为“新写实主义”译介的重要背景和“潜对话”是1928年底创造社、太阳社和茅盾之间的争论。并且,《太阳月刊》一

出版，茅盾就发表《欢迎〈太阳〉》一文，对蒋光慈过分强调有革命的实感才能写出革命文学的观点提出了异议，认为并不是有了实感就一定可以写出代表时代的作品，茅盾强调了艺术素养的重要意义。蒋光慈紧接着在《论新旧作家与革命文学》中对茅盾的批评进行了反驳。他强调“作者用什么态度，用什么眼光，以何社会团做立足点，来描写这些种类不同的题材”。他把茅盾客观观察的主张判定为“旧的写实主义与自然主义的理论”。[13]因此，太阳社“新写实主义”理论的提倡在某种意义上是在与茅盾的对话与论争中展开，并且把茅盾作为旧的写实主义来加以否定。

例如对于现实的看法上，太阳社和茅盾的观点就是尖锐冲突的。茅盾认为，《幻灭》、《动摇》、《追求》的描写是“客观的真实”。[14]钱杏邨说：“在实际上，茅盾已经承认‘现实’是有两方面了，一种是‘大勇者，真正的革命者’，一种是‘幻灭动摇的没落人物”，不过‘幻灭动摇的没落人物’是‘更多’，所以他承认这是主要的‘现实’，真正能代表这个时代的作家应该抓住这种现实。”钱杏邨认为，“文艺不仅仅是时代的反映，社会生活的反映”，文学家应该“站在他的阶级和时代的前面”，“要成为先锋主义者”。[15]他认为在茅盾的《幻灭》、《动摇》、《追求》所反映的现实之外，应该抓住另一种更本质的现实。他说：“普罗列塔利亚作家所要描写的‘现实’，是这样的‘现实’，‘是握着进行中的这社会，把它必然的向普罗列塔利亚脱的胜利方向前进的这事，用艺术的，就是形象的话描写出来。’决不是像那旧的

写实主义，像茅盾所主张的，仅止是‘描写’现实，‘暴露’黑暗与丑恶；而是要把‘现实’扬弃一下，把那动的，力学的，向前的‘现实’提取出来，作为描写的题材。这样的作品，才真是代表着向上的，前进的社会的生命的普罗列塔利亚写实主义的作品，这样的被茅盾所‘否定’了的‘现实’才是普罗列塔利亚作家应该把握的‘现实’。”⑮

在对“新写实主义”的介绍中，钱杏邨强调了它的“四种特质”。第一，它是“承继着旧写实主义的”，“要离开一切主观的构成来观察现实，描写现实。但作家的立场应该是无产阶级的”。第二，它是“克服了布尔乔亚写实主义的自然科学的写实主义，而获得和个人相反的社会的观点，把一切的个人问题也用社会的观点来观察的方法，去和那把社会问题也归于人的本性的认识方法相对抗”。第三，它是“必然的获得了明确的阶级的观点，是站在战斗的无产阶级的立场的。他们是用无产阶级前卫的眼光在观察这个世界，而把它描写出来”。第四，它在取材上可以广泛包括凡一切与无产阶级解放有关的题材，同时必须“舍弃了对于无产阶级解放的无用的偶然的东西”。⑰

太阳社对于“新写实主义”的介绍是随着创造社、太阳社和茅盾的论战一道展开的。和藏原惟人在高度评价主观的“煽动艺术”的同时也重视“客观底‘叙事诗底’展开”不同，太阳社更主要的是绝对地强调阶级的、前卫的观点和“煽动艺术”的价值，并且直言不讳地为“标语口号文学”进行辩护。钱杏邨说：“宣传文艺当然

不能说一定要全篇充满了宣传的标语或口号，然而绝对的避免口号标语，一定要根据所表现的事实，让题材客观的去动人，去宣传，那也就未免不太了解文艺的社会的使命了。所以在革命的现阶段，标语口号文学（注意：我不是说标语口号）在事实上还不是没有作用的，这种文学对于革命的前途是比任何种类的文艺更具有力量的。……总之，宣传文艺的重要条件是煽动，在煽动力量丰富的程度上规定文章的作用的多寡。我们不必绝对的去避免标语口号化，我们也不必在作品里专门堆砌口号标语，然而，我们必定要做到有丰富的煽动的力量的一点。"[18]因此，"新写实主义"的引进，不仅没有克服初期革命文学浪漫谛克和标语口号的倾向，反而在"新写实主义"有关"煽动艺术"的观念里为这种倾向找到了理论依据，从而进一步把这种倾向"理论化"了。因此，在"新写实主义"理论流行的同时，形成了以太阳社蒋光慈为代表的"革命的浪漫谛克"的创作高潮。

钱杏邨在普罗文学批评中，为了普罗文学意识上的突进，有意地将内容与形式在一定程度上加以分离，为了凸显内容，有意识地忽视形式，从而造成了新的批评趋向。他在《怎样的去批评无产阶级文学》中引用柯根《新兴文学论》的观点说："关于新兴文学的大多数的误解和争论，都是起源于根据着传统的文学史的方法决定他们的价值。新兴诗歌，因为始终的希望着是新兴的作品，所以并不注重形式的问题。假使是注重的，那一定是非常失败的了。"[19]柯根是同情于新兴的无产

阶级文学的苏联文学史家，他的议论不无合理的因素。钱杏邨作为中国新兴的无产阶级文学的理论批评家，强调"批评初生的无产阶级文学不应该注重它的技巧"，甚至认为注重技巧的批评是批评的最大失败。这种偏颇的观念在具体的批评实践中形成了一种具有鲜明特征的批评模式。

钱杏邨认为，一部作品是否有价值，首先在于它是否把握了"时代精神"。在《太阳月刊》创刊号上发表的《英兰的一生》的评论具有示范的意义。他批评《英兰的一生》"太忽略了文学的时代色彩"，因此使作品丧失了社会价值。他在对郁达夫的批评中，激励郁达夫"要做一个伟大的始终如一的表现者，虽然他也谦虚着说是乘了飞机赶不上时代"。[20]

其次，他认为要表现正确的意识。钱杏邨在批评中常常将表现"前卫的"和阶级的观点的要求简单化和庸俗化了。例如张天翼的小说《从空虚到充实》没有正面描写人物的转变，而是在作品结尾暗示主人公荆野转变以后面对的两条道路。钱杏邨批评说："这一种表现的方法，完全是说明了作者是在从事于观照式的小说的创作。他完全是守着旧写实主义的成规，取得第二期的写实主义的立场，表现这个时代的青年的苦闷，以及躺在他们前面的两条路。"他指责作者没有抛开客观的描写，明确为人物指示光明的出路。他认为是否指示出路是"旧写实主义与新写实主义最主要的相异之点"。[21]

第三是对于题材的限定。他主张作者应该摄取无

产阶级解放斗争的"尖端题材"。钱杏邨在批评日本前田河广一郎的《新的历史戏曲集》时指出，这些历史剧尽管加入了许多标语口号式的宣传鼓动，然而仍然缺乏感动读者的力量，这是由于受到了历史题材的限制。因此他认为，"我们应该摄取现代人的题材，去冲激现代人的反抗的情绪，""为着宣传与鼓动，除去不得已，最好不要摄取历史的题材。"[22]在对丁玲《在黑暗中》的批评中，他指责"作者对于文学本身的'表现'，没有更进一步的提到文学的社会的意义。作者只认识'文学是人生的表现'的一个原则，忘却了'尖端题材'的摄取"。[23]

钱杏邨在蒋光慈的创作那里为他的批评理论找到了恰当的阐释对象。他称赞蒋光慈的创作是"具有一种重大的使命的——Propaganda！他的创作是忘不了一种重大的意义的——时代表现！他的思想，始终是站在时代前面的！"他要求破坏旧的批评标准与方法："他们根本否认创作与时代的关系，创作的社会的使命；他们根本上只有一个空壳子的技巧，认定站在时代前面的作家是误解文学的宣传者。"针对对于蒋光慈的创作"粗俗、浅薄、鲁莽、句子不通，诗歌是标语口号，太重理论，和罪人写得太坏了，太空洞了"等种种非议，他指出，那些批评的错误在于用"死去了的古人诗歌论来做他们批评现代诗歌的法宝"。他说："一般的批评家有一种极大的错误，就是没有看清阶级与技巧的关系，也可以说是技巧与题材的关系，用极优美的句子来写极粗暴的生活这是可能的事么？用极香艳的词藻来写大

革命的狂飙这是可能的事么？用花哟爱哟来写劳工生活这是可能的事么？”[29]钱杏邨从新的美学方面为蒋光慈的创作作出了有意义的阐释。

钱杏邨以笔健辞雄的《死去了的阿Q时代》对于鲁迅的批评奠定了他现代批评家的地位，尽管他的批评是极端观念化和公式化的，并且为初期普罗文学的粗制滥造提供了理论上的辩护，然而无可否认，钱杏邨的批评以其理论的雄辩和穿透力对现代批评构成了有力的冲击和挑战，并且其批评模式产生了长期的影响。

2.“钱杏邨理论之清算”

1932年2月，胡秋原正式打着“钱杏邨文艺理论之清算”和“马克思主义文艺理论之拥护”的旗帜展开了30年代著名的所谓‘文艺自由论辩”。这时左翼文坛从初期的狂热和转向中冷静下来，流行一时的公式化的“革命的浪漫谛克”开始受到读者厌弃，整个文坛的思想和创作处于调整之中。这时刚刚从日本回国的胡秋原恰好把日本左翼文坛的一场论争带回到了新的转变中的中国文坛。

胡秋原说：“现在是一切文艺理论社会科学理论更其需要整理，清算再批判的时代。”而钱杏邨这位“新兴文学”的护法大师便成为了当然的靶心。胡秋原说：“钱杏邨君以鲁迅之批评，出现于批评界混沌幼稚的中国文坛，打着‘Marxism’批评的旗帜，几乎成了中国唯

一马克思主义批评家。”他一方面肯定钱杏邨在中国新文艺批评之初期建设上“尽了相当的功绩”，另一方面又指出，“我们的‘马克思主义批评家’钱杏邨先生，实在是一个最庸俗的观念论者”，从而将“马克思主义谑画(Caricature)化了”。胡秋原认为，钱杏邨的理论核心和来源是青野季吉的“目的意识论”：“‘目的意识’者，就是作品上露骨的政治口号乃至政论底结论之意，极模糊的政治理论之机械底适用之意。总而言之，这目的意识论不过是列宁之政治理论在文艺上之机械底适用。”他说：“将这‘目的意识’应用到艺术作品上，遂成为‘政治暴露’及‘进军喇叭’之理论，遂至抹杀艺术之条件及其机能，事实上达到艺术之否定。”胡秋原敏锐地看到了钱杏邨介绍藏原惟人的“新写实主义”概念然而其理论实质却正是藏原惟人批评的青野季吉的“目的意识论”。[25]

将钱杏邨把文学结合到政治中去的过程反过来，胡秋原对于文学重新进行了界定。针对钱杏邨《怎样研究新兴文学》中“艺术是作为感情与思想的社会化的手段”的定义，胡秋原反驳说，宗教、教育、口号传单、演说都是情感社会化的手段，然而宗教、教育、口号传单和演说却并非艺术，因此他推翻了钱杏邨的艺术定义。他认为艺术的本质在于形象思维。他嘲笑钱杏邨说：“钱先生不懂得柏林斯基朴列汗诺夫关于艺术的第一个基本命题——所谓‘艺术是借形象而思索’的科学美学之第一课，还谈什么艺术理论？”[26]胡秋原以“形象思维”的理论将艺术从政治中还原出来，无产阶级文学

倡导以来对于文学意识形态性质的揭示是对于文学认识的深化，甚至它通过对文学其他方面和因素的忽视来对这种新的发现加以突出在某种条件下也是必要的。然而，在新的层次和阶段上，将文学重新从一般的意识形态，从政治中重新剖析出来，也正是一个必然的发展和要求。同时，由胡秋原引发的 30 年代"文艺自由论辩"既与日本的一场论争相联系，又是 1928 年革命文学论争的继续。

胡秋原文艺思想的来源是厨川白村、普列汉诺夫和弗里契。1925 年，他在武昌大学的时候经常和星野社的朋友一起讨论唯物史观，任国桢翻译的《苏俄文艺论战》中附录的《蒲力汗诺夫与艺术问题》使他对普列汉诺夫的理论产生了浓厚的兴趣。1928 年，他刚刚从武汉逃亡到上海就卷入了革命文学的论争。1929 年，赴日留学，专门搜集有关普列汉诺夫的著作，并研读《马克思恩格斯全集》，1930 年，完成了普列汉诺夫的研究专著《唯物史观艺术论》。他深厚的理论修养被苏汶讥称为"学院派的马克思主义"。

在 1928 年革命文学论争中，他站在"语丝派"的阵线上，对创造社、太阳社的理论提出了批评。他认为，革命文学的根本思想就是"一切的艺术都是宣传"。他说："但是革命文学的标准究竟是什么，文学的真价值究竟是什么，是我们应该仔细地冷静的讨论的问题；不然，我们不独要误解文学作品，而且很容易在一种有权威的权帜之下，制造出许多肤浅的，俗滥的，挂牌的劣货了！那么，所谓革命文学，难免又成了一种革命八股

滥调了。这将是一个何等可怕的损失！”他认为，文学是人生的表现，革命文学不能概括文学的全部内容，因此不能因提倡革命文学之故遂抹煞其它的文学。他并不否认文学和政治的联系，但是他反对以政治来代替和涵盖文学。他说：“一种政治上的主张放在文艺里面，不独是必然而且在某几个时期却是必要的……但是不可忘却的，就是不要因此破坏了艺术的创造。所以我们只能说，‘艺术有时是宣传’；而且不可因此而破坏了艺术在美学上的价值。”他说，屠格涅夫等革命作家的作品能够感动人，是因为它“艺术的真实”；安特列夫的作品能够激动人心，是因为他作品的“艺术的价值”；而布洛克的《十二个》，托洛茨基说它“不是革命的诗”，却又说它将要“永久的流传下去”，这恰恰是因为它“真实而深刻”地反映了当时的俄罗斯。[27]在革命文学论争中，胡秋原积极为艺术的真实性和艺术的完整性辩护，反对以政治宣传而否定文学性。

在革命文学的论争中，创造社运用马克思主义的社会科学原理有力地揭示了文学和社会经济的联系以及文学的意识形态性质。但是，创造社又把这种科学的说明简单化，从而庸俗化了。胡秋原则指出文学和政治、法律等上层建筑是有区别的，它经过了复杂的中介过程。他引用日本藤森成吉《文艺新论》中的观点对文学与社会经济的关系进行了重新探讨，从而对创造社的理论进行了修正。藤森成吉说：“艺术比政治宗教等离经济的基础还要远一阶级。换一句话说，就是艺术和经济的关系是更间接的。艺术不能像政治宗教的

跟经济状态的变化而急剧的变化。”胡秋原正确地指出，文学是比政治、法律等上层建筑更高的，远离了经济基础的东西，它不仅受政治、法律等上层建筑的影响，而且甚至还受科学的影响，“所以文艺实在是反映着时代环境，种种物质的，精神的错综复合的关系，决不是简单的受着经济的支配而被作‘阶级的武器’了。也许因为文学不是这样一个势利的东西，才值得我们永远的珍视罢”。[28]尽管胡秋原也接受了当时普遍流行的弗理契等人的“庸俗社会学”的影响，但是对于文学的“科学”理解在当时没有比他再正确和精细的了。

1929年，胡秋原到日本留学的时候正赶上日本理论界关于“政治价值”与“艺术价值”的一场论战。1929年3月，平林初之辅在《新潮》3月号上发表副题为“马克思主义文艺理论之商榷”的《政治底价值与艺术底价值》的论文，引起了文坛论战。平林初之辅认为，政治价值与艺术价值是二元的，因此他说：“我相信政治底价值与艺术底价值就不得‘调和’了；相信统一两者的理论不会有。马克思主义文学理论，还不是两者之统一，而是使艺术价值附属于政治价值，是把前者放在后者领导监督之下，是以力，以权威将两者结合起来的。”“总而言之，马克思主义艺术运动，关于艺术定义之涂改，将艺术价值与政治价值由机械底混合做下去决计是不行的。这究竟是在政治领导权之下的运动，以政治支配艺术的运动。这关系，不当以所谓政治与艺术之辩证底统一这样漠然暧昧的名词说明而了事的。”“我相信现在之马克思主义艺术理论，是一种政策论，是一种

政治论而不能命名为艺术论。所以，我觉得把有几分嵌木细工之感的现在马克思艺术论解体，将政治底部分与艺术底部分各各还原，将其明白地规定修正是必要的。如果马克思主义艺术论是完全的艺术论，则法西斯主义艺术论，帝国主义艺术论也有同等权利可能的理由。而艺术之评价不得不成为与艺术没有多大关系的千差万别之尺度了。然而，艺术评价之尺度，成了所谓观音千足千手似的多，这无异于说艺术作品之评价不可能了。”[29] 胡秋原在1929年10月翻译了平林初之辅的文章，并在《小说月报》上发表，他说：“平林初之辅并非反对马克思主义文学理论，只是反对马克思主义文学理论家将艺术价值和政治价值混同起来。”

平林初之辅主要是针对藏原惟人的理论的。藏原惟人为了否定艺术独立的价值，他创造了“社会价值”这一名词以覆盖政治价值和艺术价值。他说：“所谓艺术作品所具有的价值常是社会的价值，不会是抽象底‘艺术底价值底’东西。”[30]实际上，藏原惟人不过用“社会价值”的概念替换了政治价值的概念，从而排斥和否定了艺术价值。他认为艺术作品的价值不是艺术作品的艺术性：“说某作品是艺术的，那作品的价值并没有决定。所以从一般底社会底价值独立了的‘艺术底价值’是不存在的。”因此，他把艺术作品的价值最终完全归结为政治的价值：“对于普罗列塔利亚的胜利是有益的，那末承认它有价值，在这以外的不承认有价值。”[31]无产阶级为了政治上的特殊利益和需要，强调文学的政治标准，甚至排斥不利于无产阶级的文学，这

是无可非议和完全必要的。卢那察尔斯基认为，反动的作品，它的艺术性越高，它的毒害作用也就更大，因此就越要排斥。毛泽东把政治标准放在第一，艺术标准放在第二，这种文艺政策是当然正确的。但是实际上他们也就承认了艺术性和艺术标准的客观存在。藏原惟人强调文学对于无产阶级政治利益的服从是无可非议的，然而掩耳盗铃地从根本上否认艺术价值的存在却是可笑的。平林初之辅对政治价值与艺术价值的区分，引起了藏原惟人、胜本清一郎、川口浩等人的批评。因为平林初之辅对于艺术价值与政治价值的区分实际上就等于承认了艺术价值的独立存在和艺术的独立性，以及在某种意义上艺术与政治分离的可能性。平林初之辅关于政治价值与艺术价值的看法引起了胡秋原的共鸣，并且从这里导出了"艺术自由"的观念，因此对钱杏邨以"目的意识论"为核心的"煽动艺术"的庸俗的政治化的观念形成了一种反拨。

3."文艺自由论辩"

1928年，斯大林击败布哈宁。1929年，苏联开始积极批判普列汉诺夫，随后弗理契的"庸俗社会学"也受到批判。斯大林《理论活动之落后》的报告引起了意识形态的激烈斗争，理论界提出了"列宁主义阶段"和"布尔什维克化"。1931年，"百分之百的布尔什维克"的王明左倾路线把大革命失败以来中共党内不断的左倾推向了高潮和极端。1931年1月，包括五名"左联"成员

在内的23名中共干部在反对王明路线支配下的六届四中全会的集会中因王明派的告密被捕并遭集体杀害，左翼文学陷入低潮。这时瞿秋白因受王明路线排挤离开中央而加入了左翼文学运动。1931年11月，《文学月报》刊载了《国际革命作家联盟对于中国无产文学的决议案》和"左联"执委会的《中国无产阶级革命文学的新任务》两个决议。决议尽管批评了左倾空谈，但是更主要的是针对右倾，同时对创作题材作了具体的规定。

在1928年以来无产阶级文学运动的倡导中，中国主要是通过普列汉诺夫、弗理契等人的著作接受了马克思主义文学理论，这时随着苏联对于"普列汉诺夫正统"的批判，中国对于马克思主义文学理论的接受也进入了新的阶段。1932年《文学月报》发表黄芝威译《普列汉诺夫》，介绍了苏联对于普列汉诺夫的批判："从新的阶段的见地，对于普列汉诺夫、玛察等的艺术理论，给以彻底的批判，(同时也是真正的严肃的研究)，这是最近苏俄文学理论宝贵的成见。为了将我们自己的理论提高到国际水准起见，将这些成果很快地介绍到中国来，是必要的。"这时瞿秋白在翻译列宁论托尔斯泰的两篇译文的附注中征引列宁的《党的组织与党的文学》时将《党的组织与党的文学》翻译经典化了，将"党的文学原则"以经典论述的名义确定了下来，[32]产生了深远的历史影响。直到1982年第22期《红旗》杂志以《党的组织和党的出版物》的新译文对这一经典重新作出诠释。列宁的《党的组织与党的文学》的译文最早出现在1926年12月《中国青年》6卷19号上，译作《论党

的出版物与文学》,译者刘一声。1930年《拓荒者》1卷2期上有成文英(冯雪峰)题为《论新兴文学》的译文。1930年,钱杏邨在《安特列夫与阿志巴绥夫倾向的克服》中运用列宁有关党的文学的原则对个人主义文学和客观真实的倾向进行了批评。他征引列宁的论述说:"不属于集团的文学者滚开吧!文学者的超人走开吧!文学的工作,不可不为全部普罗列塔利亚的任务的一部分。不可不是由普罗列塔利亚的阶级的意识的前卫所运转着的,单一而伟大的社会民主主义这机械组织的一个齿轮,一个螺旋。文学的工作非为组织的,计划的,统一的社会民主党的活动的一个构成部分不可。"[33]因此,这也就从根本上否定了所谓"文艺自由。"

有关"文艺自由论辩"起源于1931年12月《文化评论》创刊号上胡秋原的《阿狗文艺论》。胡秋原说:"艺术虽然不是'至上',然而决不是'至下'的东西。将艺术堕落到一种政治的留声机,那是艺术的叛徒。艺术家虽然不是神圣,然而也决不是叭儿狗。以不三不四的理论,来强奸文学,是对于艺术尊严不可恕的冒渎。"他认为"文学与艺术,至死也是自由的,民主的"。[34]接着,他又在《文化评论》第4期上发表了《勿侵略文艺》。他说:"我并不想站在政治立场赞否民族文艺与普罗文艺,因为我是一个于政治外行的人。其次,对于文艺的态度,也有根据艺术理论的分析与根据艺术之政策的排斥扶植的不同。但是我并不能主张只准某种艺术存在而排斥其他艺术,因为我是一个自由人。"他反对"只准某一种文学把持文坛"。[35]因此他博得了"自由

人”的称呼。胡秋原的文章引发了谭四海《“自由智识阶级”的“文化”理论》、瞿秋白《“自由人”文化运动”》、洛扬《“阿狗文艺”论者的丑脸谱——致〈文艺新闻〉的一封信》等文章的反驳。由此引起自称是“第三种人”的苏汶出来以嬉笑怒骂的笔调写了《关于〈文新〉与胡秋原的文艺论辩》。他说：“在‘智识阶级的自由人’和‘不自由的，有党派的’阶级争着文坛的霸权的时候，最吃苦的，却是这两种人之外的第三种人。这第三种人便是所谓作者之群。”他认为，左翼文坛只要政治不要真实，只要煽动不要文学，“终于文学不再是文学，变为连环图画之类；而作者也不再是作者了，变为煽动家之类。死抱住文学不放的作者们是只能终于放手了。”[35]在《现代》1卷6期上，发表了苏汶《“第三种人”的出路》、瞿秋白《文艺的自由和文学家的不自由》、周扬《到底是谁不要真理，不要文艺？》等文，是论争的全面展开和高潮。

当胡秋原打着“马克思主义文艺理论之拥护”的旗号的《钱杏邨理论之清算与民族文学理论之批评》发表以后，《文艺新闻》编者以《“阿狗文艺论”者的丑脸谱》的标题发表了冯雪峰致《文艺新闻》的信，给论争划定了敌我的界限和性质。冯雪峰说：一、钱杏邨的文艺批评“不是正确的马克思主义的批评，并且对于他的批评的不满现在已成为一个普遍的意见”，“但敌人想借了‘清算’他的错误的名而企图进攻整个普罗革命文学运动”。二、胡秋原“不是为了正确的马克思主义的批评而批判钱杏邨，却是为了反普罗革命文学而攻击了钱

杏邨，他不是攻击钱杏邨个人，而是进攻整个普罗革命文学运动”。三、胡秋原没有抓住钱杏邨错误的根本，钱杏邨的一切错误的根本，在于他不理解文学批评的阶级的任务，在于他常常表现的阶级的妥协与投降。也就是说，钱杏邨的错误是右倾而不是左倾。四、作为胡秋原思想理论基础的普列汉诺夫许多是不正确的和孟什维克的，而胡秋原则是普列汉诺夫的“最坏的歪曲者，最恶劣的引用者”。[37]

论争的焦点是文艺和政治的关系，真实性与党派性的关系，归根结底，就是所谓“文艺自由”的问题，也就是承不承认有独立的艺术价值和艺术的独立性的问题。回到1929年日本的论争，就是像藏原惟人一样只承认文学的“社会价值”而绝对否定艺术价值的存在，还是像平林初之辅一样认为政治价值和艺术价值是二元的、并立的，在文学的政治评价之外，还存在着独立的艺术评价。

胡秋原说：“我们在社会之黑暗时代，不能以绝对艺术之名义，拒绝伟大的斗争，蔑视政治底文学。然而，政治价值并不是艺术全部的价值，而更不可以为艺术价值完全由政治价值决定或根本就只是政治价值，政治价值是艺术价值之全部。不可以为只有宣传才算文学，只准许革命文学存在。”[38]他认为不能“过于狭隘地粗笨地理解文艺之阶级性，更不能机械地理解文艺之党派性”。他认为，“过于相信文艺之武器性”是“文学上之巫觋主义，主观主义之偏向。”[39]他认为文学是对于生活的客观反映与认识，因此，文学既不是武器，

也不应当受党派和政治的限制。他认为列宁的《党的组织与党的文学》所规定的文学必须是党的文学的文学政策只是针对于党的文学而存在,而且“列宁的齿轮和螺丝之说不可曲解,那齿轮要自然,不可强迫”。[40]

胡秋原根据别林斯基和普列汉诺夫关于“艺术是借形象而思维”的定义,认为“艺术作品与政治论文之间存有艺术特质的鸿沟”。[41]因此他赞同于平林初之辅关于政治价值与艺术价值的区分的观点,这也就设定了艺术的独立性和独立的艺术领域。他说:“不限定马克斯主义作家就是优秀作家,不限定优秀作家都是马克斯主义者。反之,使作家为无产者作家的,是政治思想;而使作家为优秀作家或拙劣作家的是艺术的才能。这都是证明:艺术之艺术底价值是存在的。”[42]因此,他推翻了藏原惟人艺术否定论的论断。他说:“自然,艺术作品之价值,并非仅由艺术价值构成的。艺术,是许多复杂的要素组成;艺术之评价,可以由其组成要素的价值来估定。……艺术的特质就是因为有艺术价值,这是文艺之根本。”[43]

苏汶主要强调的是文学的真实性,反对将文学当作政治的留声机。他说:“我当然不反对文学作品有政治目的,但我反对因政治目的而牺牲真实。更重要的是,这政治目的要出于作者自身的对生活的认识和体验,而不是出于指导大纲。”他说:“官方批评家好用意识正确不正确这论点来评衡一般的作品,他们是很少从真实不真实这方面去探讨的。”他认为不存在绝对的“正确意识”,而要求作家表现“正确意识”就等于“向

作家们买预约券”，“要求作家写理想，不要写现实”。他认为，“以纯政治的立场来指导文学，是会损害了文学的对真实的把握的”，“如果这指导而带干涉的意味，那么往往会消灭文学的真实性，或甚至会使它陷于‘奉天承运，皇帝诏曰’式的文学的覆辙”。他说，“文学的永久的任务是表暴社会的真相”，因此，“我们要求真实的文学更甚于那种只在目前对某种政治目的有利的文学”，“反对那种无条件的当政治的留声机的文学理论，反对干涉主义”。[44]

左翼文学界瞿秋白、周扬、冯雪峰等人对胡秋原、苏汶的“文艺自由”的理论进行了猛烈的火力狙击。瞿秋白说：“文艺永远是，到处是政治的‘留声机’。问题在于做那一个阶级的‘留声机’，并且做得巧妙不巧妙。……新兴阶级自己也批评一些煽动的作品没有文艺的价值，这并不是要取消文艺的煽动性，而是要煽动作品之中的一部分加强自己的文艺性。”瞿秋白的理论非常透彻而切中肯綮。他针对胡秋原对钱杏邨的批评，指出钱杏邨的错误不在于把艺术当作政治的留声机，而在于对艺术性注意不够。“以前钱杏邨的批评，要求文学家无条件的把政治论文抄进文艺作品里去，这固然是他不了解文艺的特殊任务，在于‘用形象去思索’。钱杏邨的错误并不在于他提出文艺的政治化，而在于他实际上取消了文艺，放弃了文艺的特殊工具。”他批评胡秋原的理论“其实是变相的艺术至上论”。[45]瞿秋白的议论抓住了问题的实质，并且具有理论上的说服力。周扬在与苏汶的辩论中说：“我们承认客观真

理的存在，但我们反对超党派的客观主义。无产阶级的阶级性，党派性不但不妨碍无产阶级对于客观真理的认识，而且可以加强它对于客观真理的认识的可能性。因为无产阶级是站在历史的最前线，它的主观的利益和历史的发展的客观的过程是一致的。所以，我们对于现实愈采取无产阶级的，党派的态度，则我们愈接近于客观的真理。”“‘你假使真是一个前进的战士’，你就一定要站在无产阶级的立场，百分之百地发挥阶级性，党派性，这样，你不但会接近真理，而且只有你才是真理的唯一的具现者。”[46]

在《现代》2卷2期上，胡秋原发表了《浪费的论争》。冯雪峰则写了《并非浪费的论争》以及《“第三种人”的问题》、《关于“第三种文学”的倾向与理论》等文作为总结，肯定了论争的意义。冯雪峰一方面批评了苏汶使文艺脱离政治的倾向和对文学的阶级性的错误理解，同时也指出，“阶级性的表现和作用是关系很复杂的。首先，我们要承认所有非无产阶级的文学，未必都是资产阶级的文学的苏汶先生的话是对的；而且我们不能否认我们——左翼的批评家往往犯着机械论的(理论上)和左倾宗派主义的(策略上)错误。因为在我们的面前，有着小资产阶级文学以及革命的小资产阶级文学存在。”[47]他还指出，“要从这个问题开始，纠正我们的一贯的历史的关门主义的错误。首先，要反对那种以为现在没有第三种人，‘第三种人’就是反革命的见解。”[48]张闻天也在中共机关刊物《斗争》上发表《文艺战线上的关门主义》对“左联”的左倾政策和关门

主义错误进行了批评。值得注意的是，1928年革命文学论争中的焦点人物鲁迅和茅盾的态度，一个是意味深长的沉默，一个则连写《论“第三种人”》、《又论“第三种人”》，否定了“第三种人”存在的可能性。

在阶级斗争异常尖锐激烈，两个阶级殊死搏斗的年代，左翼文学要求将文学作为政治宣传的工具和阶级斗争的武器，甚至极端地否定文学的独立性，以及对于胡秋原、苏汶的“文艺自由”和“第三种文学”的理论以政治敏感去解剖、批判和进行武断的否定都是势所必然的。胡秋原和苏汶的理论既有其合理性，然而又是不合时宜的。贫弱的理论界长期为一些常识性问题不断地争吵，却缺乏对话的共同基础，致使言路断绝，论争难以真正进行，因而也谈不到深入和结果。文学史家在评价1932年的这场所谓“文艺自由论辩”时说：“对‘自由主义’文艺思潮的这场批判，有其历史的必然性，然而理论上又是不成熟的。……左翼文学为此付出了代价：本来人们已经从实践中逐渐觉察到左倾机械论与庸俗社会学的危害，并意识到有必要却除‘唯物辩证法创作方法’某些左的影响了，然而通过批判“自由主义’文艺思潮，这些左的影响反而得到张扬，甚至更加带有‘理论色彩’。”[49]

茅盾曾这样谈到当时理论界的状况：“记得在一九三二～三三年顷，曾出现过所谓文艺批评的‘危机’，……所谓‘危机’，是指一九二八年以来盛行的那种文艺批评不时兴了，曾经目为‘权威’的，被发现是建筑在错误的基础上，于是遭到了‘清算’。‘第三种人’又乘

机'崛起',把文艺批评中的这些过失归咎于党对文艺的领导,以艺术保护者的身份出现,指责革命文艺,提出所谓'文艺自由'的口号。以鲁迅为代表的左翼文艺界对'第三种人'展开了论战,批驳了他们的谬论,捍卫了无产阶级革命文艺运动。但是,健全的正确的文艺批评尚未建立起来,批评家们尚未完全摆脱旧的习惯。……总之,通过与'第三种人'的这场论争,也暴露了左翼文艺批评界的贫弱。"[50]在"文艺自由论辩"的同时,左翼理论批评界以重评《地泉》清算了"革命的浪漫谛克",在重评《地泉》时,瞿秋白正式明确将"拉普"的"唯物辩证法的创作方法"提出来。1933年11月,周扬在《现代》杂志4卷1期发表《关于"社会主义现实主义与革命浪漫主义"——"唯物辩证法的创作方法"之否定》的文章,开始系统完整地介绍苏联社会主义现实主义的新口号。一方面,他引用吉尔波丁"艺术家有时是违反他的世界观,通过对他的世界观的斗争,达到艺术上的正确而有益的结论的"的观点,说明了现实主义创作方法的独立性和活力;另一方面他又强调:"只有不在表面的琐事(Details)中,而在本质的,典型的姿态中,去描写客观的现实,一面描写出种种否定的肯定的要素,一面阐明其中一贯的社会主义革命的胜利的本质,把为人类的更好的将来而斗争的精神,灌输给读者,这才是社会主义的现实主义的道路。"[51]这时,马克思、恩格斯有关现实主义的经典论述的发掘和在中国的翻译,才开始有可能使左翼文学脱离政治庸俗化和教条主义的陷坑。

中国的文艺论战很快地以一个口号代替另一个口号，然而在理论实质上并无根本性的改变，而这种口号的走马灯式的变化又往往是从日本传来的苏联理论的反应。胡秋原说："我国理论界要选择地有批判精神地学习苏联，不能一步一步地蹈袭：否则，今日崇拜波格达诺夫与布哈林，明日又扔将毛厕去；今日喊德波林，明日又批判；今日唱新写实主义，明日又否定；今日翻朴列汗诺夫，明日又丢掉；……这样走马灯似的追逐，结果成了理论的游戏，要在理论上创作上有什么伟大的建设，是使人焦躁的。这种梁启超主义不大可为训。"[⑳]

注　释：

① 维素：《卷头语》，载《时代文艺》创刊号(1928 年 10 月)。

② 沈起予：《艺术运动底根本概念》，载《创造月刊》2 卷 3 期(1928 年 10 月)。

③ 茅盾：《读〈倪焕之〉》，载《文学周报》8 卷 20 号(1929 年 5 月)。

④ 茅盾：《从牯岭到东京》，载《小说月报》19 卷 10 期(1928 年 10 月)。

⑤ 同上。

⑥ 克兴：《小资产阶级文艺理论之谬误——评茅盾君底〈从牯岭到东京〉》，载《创造月刊》2 卷 5 期(1928 年 12 月)。

⑦ 沈雁冰：《俄国的新写实主义及其他》，载《小说月报》15 卷 4 期(1924 年 4 月)。

⑧ 林伯修：《1929 年急待解决的几个关于文艺的问题》，载《海风周报》12 期(1929 年 3 月)。

⑨ 何丹仁:《关于新的小说的诞生——评丁玲的〈水〉》,载《北斗》2卷1期(1932年1月)。

⑩ 藏原惟人:《作为生活组织的艺术和无产阶级》,见藏原惟人《新写实主义论文集》,之本译,上海,现代书局,1930。

⑪ 藏原惟人:《普罗列塔利亚写实主义的路》,见之本译《新写实主义论文集》。

⑫ 藏原惟人:《再论新写实主义》,见之本译《新写实主义论文集》。

⑬ 华希理:《论新旧作家与革命文学》,载《太阳月刊》第4期(1928年4月)。

⑭ 同注④。

⑮ 钱杏邨:《茅盾与现实》,载《新流月报》第4期(1929年12月)。

⑯ 钱杏邨:《中国新兴文学中的几个具体问题》,载《拓荒者》创刊号(1930年1月)。

⑰ 钱杏邨:《关于中国文艺的断片》,见《文学与社会倾向》,上海,泰东图书局,1930。

⑱ 钱杏邨:《关于前田河广一郎戏剧的批评》,引见《幻灭动摇的时代推动论》,载《海风周报》14、15期合刊(1929年4月)。

⑲ 钱杏邨:《关于中国文艺的断片》。

⑳ 钱杏邨:《郁达夫》,见《批评六大文学作家》,上海,亚东图书局,1932。

㉑ 钱杏邨:《一九三〇年一月的创作评》,见《文艺批评集》,上海神州国光社,1930。

㉒ 钱杏邨:《前田河广一郎的戏剧》,见《作品论》,1929。

㉓ 钱杏邨:《新文艺与女性作家》,见《文艺批评集》,上海神州国光社,1930。

㉔ 钱杏邨:《现代中国文学作家》,上海,泰东图书局,1928。

㉕ 胡秋原:《钱杏邨理论之清算》,见苏汶编《文艺自由论辩集》,上海,现代书局,1933。

㉖ 同上。

㉗ 冰禅:《革命文学问题》,载《北新》2卷12期(1928年4月)。

㉘ 同上。

㉙ 平林初之辅:《政治底价值与艺术底价值》,见胡秋原《唯物史观艺术论》附录,上海神州国光社,1932。

㉚ 藏原惟人:《理论的三四问题——艺术作品的价值》,见《小说月报》21卷1号(1930年1月),又见之本译《新写实主义论文集》。

㉛ 藏原惟人:《关于艺术作品的评价》,同上。

㉜ 参见艾晓明:《中国左翼文学思潮探源》,301页,长沙,湖南文艺出版社,1991。

㉝ 钱杏邨:《安特列夫与阿志巴绥夫倾向的克服》,见《文艺与社会倾向》。

㉞ 胡秋原:《阿狗文艺论》,载《文化评论》创刊号(1931年12月)。

㉟ 胡秋原:《勿侵略文艺》,载《文化评论》第4期(1932年4月)。

㊱ 苏汶:《关于〈文新〉与胡秋原的文艺论辩》,载《现代》1卷3号1932年7月)。

㊲ 洛扬:《"阿狗文艺"论者的丑脸谱》,载《文艺新闻》58号(1932年6月)。

㊳ 胡秋原:《唯物史观艺术论》,407页。

㊴ 同上,14页。

㊵ 同上,431~432页。

㊶ 同上,377页。

㊷ 同上,395页。

㊸ 同上，405页。

㊹ 苏汶：《论文学上的干涉主义》，载《现代》2卷1号（1932年11月）。

㊺ 易嘉：《文艺的自由和文学家的不自由》，载《现代》1卷6号（1932年10月）。

㊻ 周起应：《到底是谁不要真理，不要文艺？》，载《现代》1卷6号（1932年10月）。

㊼ 何丹仁：《关于"第三种文学"的理论与倾向》，见《雪峰文集》，第2卷，北京，人民文学出版社，1983。

㊽ 冯雪峰：《"第三种人"的问题》，载《世界文化》第2期（1933年）。

㊾ 温儒敏：《新文学现实主义的流变》，134页，北京，北京大学出版社，1988。

㊿ 茅盾：《我走过的道路》（中），143页，北京，人民文学出版社，1984。

51 周扬：《关于"社会主义现实主义与革命浪漫主义"》，载《现代》4卷1号（1933年11月）。

52 胡秋原：《唯物史观艺术论》，163页。

五、“民族魂”——鲁迅

鲁迅是中国现代文学的奠基者，同时也是中国现代文学的巅峰。“幻灯事件”是他参与中国现代文学的寓言化的叙述，并且构成了中国现代启蒙主义文学的神话。毛泽东说：“鲁迅是中国文化革命的主将，他不但是伟大的文学家，而且是伟大的思想家和伟大的革命家。鲁迅的骨头是最硬的，他没有丝毫的奴颜和媚骨，这是殖民地和半殖民地人民最可宝贵的性格。”[①] 鲁迅的一生是抵抗的一生，他歌颂和推崇破坏反抗的“摩罗诗人”，痛恨“正人君子”，他和他的文学总是与弱者和被压迫者站在一起，是为了“被侮辱和被损害的”战斗的文字，是对于统治逻辑的不断挑战和抗议。鲁迅以他“病态的敏感”喊出了现代中国的声音。鲁迅文学和现代中国的“抵抗”紧密地结合在一起。对于鲁迅所有的褒贬都寓于“民族魂”这简简单单的三个字里面。

鲁迅是中国现代传统最重要的内容，是对于中国的“现代”最深刻的体验和记忆。在谈到“现代”的时候，韩国和日本人常常说“中国抵抗”。今天，我们无法理解这几个字的内涵和意义。也许有一天，我们将会

重新记忆它，寻找它，阅读它，去理解"中国抵抗"的现代性意义。只有在那时候，我们才有可能重新接近鲁迅这世纪的灵魂。

1."死"

在逝世前一个多月，鲁迅写了一篇题为《死》的文章。里面引用了史沫特莱为珂勒惠支版画选集所作的序言中的话："有一次我问她：'从前你用反抗的主题，但是现在你好像很有点抛不开死这观念。这是为什么呢？'用了深有所苦的语调，她回答道，'也许因为我是一天一天老了！'……"春天的大病使鲁迅有了死的预感。他的肺部已经被病菌侵蚀掉，上海唯一的欧洲肺病专家已经把死亡预先向他宣布了。"虽然誉我为最能抵抗疾病的典型的中国人，然而也宣告了我的就要灭亡；并且说，倘是欧洲人，则在五年前已经死掉。"在临死前，他和"左联"内部周扬等人的矛盾已经激化，并因此爆发了"两个口号"的论争。尽管他的身体极为虚弱，但是他的战斗的欲望并没有衰减。他处于极端的寂寞与昂奋之中，他的"遗嘱"充分体现了他极端热烈、执着、怀疑、幻灭的心态：

> 一、不得因为丧事，收受任何人的一文钱。——但老朋友的，不在此例。
>
> 二、赶快收殓，埋葬，拉倒。
>
> 三、不要做任何关于纪念的事情。
>
> 四、忘记我，管自己生活，——倘不，那就真是

胡涂虫。

五、孩子长大，倘无才能，可寻点小事情过活，万不可去做空头文学家或美术家。

六、别人应许给你的事情，不可当真。

七、损着别人的牙眼，却反对报复，主张宽容的人，万勿和他接近。[②]

他的一生都是“与黑暗捣乱”，他的一生充满了怨敌，但至死也不宽恕。他不相信灵魂和永生，但是他渴望生活，留恋生活，在大病中的一天夜里，他醒来了，喊醒了许广平：

“给我喝一点水。并且去开开灯，给我看来看去的看一下。”

“为什么？……”她的声音有些惊慌，大约是以为我在讲昏话。

“因为我要过活，你懂得么？这也是生活呀。我要看来看去的看一下。”

“哦……”她走起来，给我喝了几口茶，徘徊了一下，又轻轻的躺下了，不去开电灯。

我知道她没有听懂我的话。

街灯的光穿窗而入，屋子里显出微明，我大略一看，熟识的墙壁，壁端的棱线，熟识的书堆，堆边的未订的画集，外面的进行着的夜，无穷的远方，无数的人们，都和我有关。我存在着，我在生活，我将生活下去，我开始觉得自己切实了，我有动作的欲望——但不久我又坠入了睡眠。[③]

1936年10月19日凌晨，鲁迅在他的寓所与世长

辞。当日《大沪晚报》等以“中国文坛巨星陨落，鲁迅先生今晨逝世”的标题刊载了鲁迅逝世的消息。

10月22日，鲁迅的灵柩由胡风、巴金、萧军、张天翼、黎烈文、周文、鹿地亘等青年护送到万国公墓，上海民众代表将白地黑字的“民族魂”的旗帜覆于棺上，这概括了鲁迅的文学事业，同时也是对于中国现代文学的推崇。

2.“在钟楼上”

1926年，鲁迅在经历了“三一八”惨案之后离开了北洋军阀统治下的北京南下。在那里，他目睹了袁世凯的称帝和张勋的复辟；他参与了新文化运动和文学革命，并以鲁迅的名字为中国新文学奠下了基础；他和章士钊以及“现代评论派”的正人君子们进行了斗争。这时，鲁迅的心境在发生微妙的变化，一方面因为社会环境的变化，南方正在发生轰轰烈烈的大革命，许多优秀青年都在南下；一方面因为年龄的变迁，他已经过了“不惑”之年而渐近“知天命”之年；一方面因为生活的改变，许广平已经进入他的生活。这时，他一边写作《旧事重提》的散文，笔调少有的平静、舒张、温暖、亲切；一面在将旧文编辑成杂文集，题为《坟》。这意味鲁迅有意识地整理自己的思想和生活，是总结，也是告别。他说这些文字不过是生活中的一点陈迹，他觉得“逝去，逝去，一切一切，和光阴一同逝去，在逝去，要逝去了”。他认为自己不过是历史的“中间物”。[4]他说他

的写文章不过是为了与黑暗捣乱，是为了给人憎恶。“天下不舒服的人们多着，而有些人们却一心一意在造专给自己舒服的世界。这是不能如此便宜的，也给他们放一点可恶的东西在眼前，使他有时小不舒服，知道原来自己的世界也不容易十分美满。”[5]

1927年1月，鲁迅来到“革命的策源地”广州。他却说革命的策源地也可以做反革命的策源地，他在革命文学高涨的时候，大讲“文艺与政治的歧途”。他住在中山大学最中央、通称“大钟楼”的高处。他的观察似乎与大革命中普遍的兴奋隔膜，然而反动很快就来了。国民党“清党”使他目睹了新的屠杀：“我恐怖了。而且这种恐怖，我觉得从来没有经验过。”“我的一种妄想破灭了。我至今为止，时时有一种乐观，以为压迫，杀戮青年的，大概是老人。这种老人渐渐死去，中国总可比较地有生气。现在我知道不然了，杀戮青年的，似乎倒大概是青年，而且对于别个的不能再造的生命和青春，更无顾惜。”“我曾经说过：中国历来是排着吃人的筵宴，有吃的，有被吃的。被吃的也曾吃人，正吃的也将被吃。但我现在发见了，我自己也帮助着排筵宴。……中国的筵席上有一种‘醉虾’，虾越鲜活，吃的人便越高兴，越畅快。我就是做这醉虾的帮手，弄清了老实而不幸的青年的脑子和弄敏了他的感觉，使他万一遭灾时来尝加倍的苦痛。”他看见了“血的游戏”，他的启蒙主义思想从此“轰毁”：“我觉得我也许从此不再有什么话要说。”[6]在历史的循环中，他陷入了极度的悲观绝望之中：

革命，反革命，不革命。

革命的被杀于反革命的。反革命的被杀于革命的。不革命的或当作革命的而被杀于反革命的，或当作反革命的而被杀于革命的，或并不当作什么而被杀于革命的或反革命的。

革革，革革革，革革革革，革革……[7]

他有无限的痛苦、愤怒、悲哀和绝望，他陷入了前所未有的思想危机之中。他孤独地停留在无边无际的黑夜之中，沉静下来，似乎又回到了几个月以前孤独寂寞的厦门海边。"我沉静下去了。寂静浓到如酒，令人微醺。望后窗外骨立的乱山中许多白点，是丛冢；一粒微黄色火，是南普陀寺的琉璃灯。前面则海天微茫，黑絮一般的夜色简直似乎要扑到心坎里。我靠了石栏远眺，听得自己的心音，四远还仿佛有无量悲哀，苦恼，零落，死灭，都杂入这寂静中，使它变成药酒，加色，加味，加香。这时，我曾经想要写，但是不能写，无从写，这也就是我所谓'当我沉默着的时候，我觉得充实，我将开口，同时感到空虚'。"[8]

在厦门和广州的一年间，鲁迅的思想处于过渡之中。尽管仍有复杂的人事纠纷，但很大程度上他从现实抽离出来，成为了局外人。就像1912年初到北京住在"S会馆"里钞古碑的时候那样再一次深刻地经验到寂寞的悲哀，孤独的苦闷。《奔月》和《铸剑》中的羿英雄孤独的姿态和黑衣人无可命名的复仇是他自己最好的写照。"他一手拈弓，一手捏着三支箭，都搭上去，拉了一个满弓，正对着月亮。身子是岩石一般挺立着，眼

光直射，闪闪如岩下电，须发开张飘动，像黑色火，这一瞬间，使人仿佛想见当年射日的雄姿。”[9]然而“血的游戏”结成的“无物之阵”使他陷于无名的愤怒和悲哀。“我的头里是如此地荒芜，浅陋，空虚。”[10]

1927年9月底，鲁迅离开广州，像许多人一样往上海去。他本来只打算在上海“小住”。然而上海一种神秘的吸引力把鲁迅吸引在这里，他在这里度过了一生最后的岁月。

3.“中国的 Don Quixote”

鲁迅曾经打算去广州和创造社结成联合战线，共同作战。但是当鲁迅到达广州的时候，创造社成员已经都离开了广州。他的想法落了空。到达上海之后，创造社成员郑伯奇、蒋光慈、段可情等人又来和他联络商议，建议鲁迅领导的语丝社等进步文学团体和创造社合作，复活《创造周报》。1927年12月3日，上海《时事新报》上刊出广告，预告《创造周报》将在1928年元旦复活出版，鲁迅和麦克昂（郭沫若）、蒋光慈、冯乃超、张资平等创造社成员列为“特约撰述员”。

《创造周报》没有如期出版，而是在《创造月刊》上刊出了《〈创造周报〉改出〈文化批判〉月刊启事》。事情发生了意想不到的突然变化，代替联合的是《文化批判》、《创造月刊》、《太阳月刊》对鲁迅的猛烈攻击。

1928年1月15日出版的《文化批判》创刊号上，冯乃超在《艺术与社会生活》中首先揭开了攻击的序幕。

冯乃超说鲁迅“常从幽暗的楼头，醉眼陶然地眺望窗外的人生。世人称许他的好处，只是圆熟的手法一点，然而，他不常追怀过去的昔日，追悼没落的封建情绪，结局他反映的只是社会变革期中的没落者的悲哀，无聊赖地跟他弟弟说几句人道主义的美丽的说话”。总而言之，鲁迅所代表的是“隐遁主义”。[11]

紧接着，成仿吾在《创造月刊》上发表的《从文学革命到革命文学》的论文中，将火力更集中在鲁迅和他所代表的“语丝派”身上。“他们的标语是‘趣味’，我从前说过他们所矜持的是‘闲暇，闲暇，第三个闲暇’；他们是代表着有闲的资产阶级，或者睡在鼓里面的小资产阶级。他们超越在时代之上；他们已经这样过活了多年，如果北京的乌烟瘴气不用十万两无烟火药炸开的时候，他们也许会永远这样过活的罢。”[12]李初梨在《怎样地建设革命文学》中，引用了成仿吾的话对“语丝派”的“趣味”文学再行攻击。

最后，《太阳月刊》3月号上刊出了钱杏邨惊世骇俗的论文《死去了的阿Q时代》。“我们目击政治思想一次一次从崭新变为陈旧，我们看见许多的政治中心人物抓不住时代，一个一个的被时代的怒涛卷没；……文坛上的现象也是如此。在几个老作家看来，中国文坛似乎仍然是他们的‘幽默’的势力，‘趣味’的势力，‘个人主义思潮’的势力，实际上，中心的力量早已暗暗的转移了方向，走上了革命文学的路了。”他说：“无论鲁迅著作的量增加到任何地步，无论一部分读者对鲁迅是怎样的崇拜，无论《阿Q正传》中的造句是如何的

俏皮刻毒，在事实上看来，鲁迅终究不是这个时代的表现者。”他认为鲁迅的思想“是走到清末就停滞了；因此，他的创作即能代表时代，他只能代表庚子暴动的前后一直到清末；再换句话说，就是除开他的创作的技巧，以及少数的几篇能代表五四时代的精神外，大部分是没有表现现代的！”他宣布：“阿Q时代是早已死去了！阿Q时代是死得已经很遥远了！我们如果没有忘却时代，我们早就应该把阿Q埋葬起来！”[13]

创造社和太阳社的连续攻击激怒了鲁迅，他于2月写了《“醉眼”中的朦胧》进行了反击，并且由此引发了“语丝派”和创造社、太阳社激烈的论争。创造社和太阳社在成仿吾主持下召开了联席会议，决定太阳社和创造社联合进攻鲁迅，论战在四五月份进入了高潮。

在4月出版的《文化批判》第4期上的《新辞源》里，出现了一个名词——堂·吉诃德。创造社将塞万提斯的小说《堂·吉诃德》中的主人公加以漫画化的解释，并用来比喻那些抓不住时代的落伍者：

> 盖当时商业主义初兴，经济上生起变革。在中世封建时代有势力的贵族阶级及小地主贵族（即武士阶级）等的运命亦陷于崩坏没落。然而不能适应现实的新社会生活，又没能力，徒自追怀往昔时的美梦，在新社会生活之下只空想地去挽回维持久往的社会上思想上道德上的制度组织的人……Don Quixote是自以为是恶的则不顾性命地雄纠纠地发挥了旧骑士道精神的一个沉于空想的人

> 物。所以 Don Quixote 在这部小说里演了不少的滑稽。因此，一般把 Don Quixote 称为是一种不顾现实，不量力，只管乱冲而带点滑稽的人。[14]

堂·吉诃德在当时具有了特殊的含义，创造社制作了这个名词是为了用来嘲笑鲁迅的落伍。在同一期的《文化批判》上，李初梨就发表了《请看我们中国的 Don Quixote 的乱舞》。他说鲁迅就是"中国的 Don Quixote"，并且给鲁迅加上了"Don 鲁迅"的命名。[15]成仿吾在《创造月刊》上也接着把鲁迅称为"我们中国的 Don Quixote (珰吉珂德)——珰鲁迅！"[16]他们把鲁迅描绘成一个闯入了现代的中世纪骑士，一个滑稽化的英雄，对鲁迅加以尽情嘲弄。然后钱杏邨在鲁迅论里满怀悲悯地说："现在的时代，已不是这样的武士的时代了。果真再不觉悟，鲁迅也只有没落到底。……我们是诚恳的最后希望他抛弃了他的死去了的阿 Q 时代，来参加革命文艺的战线，我们对他依旧表示热烈的欢迎。"[17]潘梓年在《谈现在中国的文学界》里更充满轻蔑地批评说："他那种态度，他自己亦许觉得骂得痛快，但那种口吻，适足表出'老头子'的确不行罢了。……我们不禁想起了五四时的林琴南先生了！"[18]"老头子"因此成了"左联"时期周扬等人对于鲁迅的代称。

在中国现代，落伍是一个致命的判决。1928 年出版的《新评论》杂志上就赫然印着这样的口号："要做潮流的指导者，不要做潮流的追逐者。"[19]如果说"维新"在戊戌变法时期开始成为一种趋势，并且随着现代潮流的发展，"新"在"五四"时期已经成为一种合法性的

标志;那么,到1928年,对于“新潮流”的信仰达到了极点。在这种现代性知识背景之下,创造社对于鲁迅的嘲弄形成了一种巨大的压力,使他如饥似渴地去学习和接近“新兴理论”和“新兴文学”。

创造社对鲁迅的转向产生了巨大的推动作用。鲁迅曾经说:“我在‘革命文学’战场上,是落伍者。”[20]由于在和创造社的论争中感到理论上的落后,因此1928年至1929年鲁迅集中于翻译“新兴文艺”理论著作。这时期马克思主义文艺理论的译介形成了“五四”以后新的翻译高潮,因此有人把1929年称为“社会科学年”,而鲁迅是最显著的代表。从1928年11月起,由陈望道主编,收有弗理契、平林初之辅、片上伸、青野季吉等人的著作的《文艺理论小丛书》开始印行,先后出版了6种。1929年鲁迅、冯雪峰编辑的《科学的艺术论》丛书也开始陆续出版,原计划出版14种,实际上出版了6种,包括鲁迅自己翻译的普列汉诺夫、卢那察尔斯基等人的著作。鲁迅自己说:“我有一件事要感谢创造社的,是他们‘挤’我看了几种科学的文艺论,明白了先前的文学史家们说了一大堆,还是纠缠不清的疑问。”[21]

4. 从论争到“转向”

在1928年无产阶级革命文学的倡导中,创造社提出了一个崭新的文学观念——“一切文学都是宣传”。他们揭示了文学的阶级性,并且把阶级性凸显到极为重要的位置,甚至用它来代替文学的全部因素和内容,

从而模糊了文学和宣传之间的界线与差异。这就构成了鲁迅和创造社理论论争的焦点。

本来，在文学的阶级性以及文学与人性的关系问题上，鲁迅和创造社有着许多共同的看法。在《卢梭和胃口》、《文学与出汗》等许多文章中，鲁迅就早已驳斥过“新月派”理论家梁实秋的观点。梁实秋认为，文学是描写人性的。他以“共同的人性”来否定和掩盖文学的阶级性，认为“文学就是表现这基本的人性的艺术”，他认为阶级性限制了艺术的广大范围。鲁迅说，梁实秋的观点是“矛盾而空虚的”。他认为，只有具体的人性，没有抽象的人性，文学只能借具体的人来表现具体的人性。他说：“文学不借人，也无以表示性，一用人，而且还在阶级社会里，即断不能免掉所属的阶级性，无需加以‘束缚’；实乃出于必然。自然，‘喜怒哀乐，人之情也’，然而穷人决无开交易所折本的懊恼，煤油大王那会知道北京捡煤渣老太婆身受的酸辛，灾区的饥民，大约总不去种兰花，像阔人老太爷一样，贾府上的焦大，也不爱林妹妹的。”[22]很显然，鲁迅认同文学的阶级性的观念。和创造社的区别在于，他并不否认有共同的人性的存在，而且不认为文学只能表现阶级的内容。他反对创造社把文学的阶级性的观察片面化和绝对化的理论。他说：“有些作者，意在使阶级意识明了锐利起来，就竭力增强阶级性说，而别一面也容易招人误解。”针对这种倾向，鲁迅指出，文学除了阶级性的内容以外，还有超阶级，非阶级性的成分。“来信的‘吃饭睡觉’的比喻，虽然不过是讲笑话，但脱罗兹基以对

于'死亡之恐怖'为古今人所共同，说明文学中有不带阶级性的分子，那方法其实是差不多的。在我自己，是以为若据性格感情等，都受'支配于经济'(也可以说根据于经济组织或依存于经济组织)之说，则这些就一定都带着阶级性，但是'都带'，而非'只有'。"[23]

创造社和鲁迅的分歧在于，当创造社破天荒地揭示了文学的阶级性和文学的宣传作用的时候，也就是说，他们在揭示了文学的意识形态性质之后，却从根本上忽视和抹煞了文学的特殊性及其内在规律，从而把文学简单地等同于政治宣传。创造社对于文学的宣传性质的揭示本来是对于文学认识的深化，他们充分敞开了文学的意识形态性质，使文学那些从来隐而未彰的神秘因素得以暴露出来。但是反过来他们将文学简单地等同于意识形态，也同样把对于文学的认识导向了另一个偏颇狭隘的极端。鲁迅在承认文学的社会作用、宣传性质，甚至阶级斗争的功能的时候，并不因此而否定文学的其它性质与功能。他认为，文学具有宣传的性质和作用，但文学必须首先是文学，文学具有自身独立的性质，文学具有自身内在的规律。因此，他反对革命文学的标语口号的倾向。他说："一切文艺，是宣传，只要你一给人看。即使个人主义的作品，一写出，就有宣传的可能，除非你不作文，不开口。那么，用于革命，作为工具的一种，自然也可以的。"然而，他强调指出："一切文艺固是宣传，而一切宣传并非全是文艺，这正是一切花皆有色，而凡颜色未必都是花一样。革命之所以于口号，标语，布告，电报，教科书……之

外，要用文艺者，就因为它是文艺。”鲁迅的理论是非常老实的，甚至有些笨拙。但他击中了创造社那些高超的理论的盲点。他批评革命文学家忽视艺术技巧，说所谓革命文学其实“往往是拙劣到连报章记事都不如；或则将剧本的动作辞句都推到演员的‘昨日的文学家’身上去”。[24]

鲁迅翻译过内容庞杂而折衷的厨川白村的文艺理论著作《苦闷的象征》，对它有着强烈的共鸣。它承认文学是社会生活的反映，是“苦闷的象征”，综合了艺术上的再现论和表现论。在《文艺与政治的歧途》里，鲁迅嘲笑了“象牙之塔”里的“高尚的文学家”。他说：“我以为文艺大概由于现在生活的感受，亲身所感到的，便影印到文艺中去。”[25]他对于文学的社会作用的看法是消极的。当1927年广州“革命文学”鼓噪不已的时候，鲁迅就大加讥讽，大泼冷水。“喜欢说文学和革命是大有关系的，例如可以用这来宣传，鼓吹，煽动，促进革命和完成革命，不过，我想，这样的文章是无力的。因为好的文艺作品，向来多是不受别人命令，不顾利害，自然而然地从心中流露出来的东西；如果先挂一个题目，做起文章来，那又何异于八股，在文学中并无价值，更说不到鼓动人了。”[26]这里反映着明显的厨川白村的色彩。鲁迅首先强调的是文学的内在规定性，即使文学的宣传作用也必须通过艺术的中介。

1928年在中国发生的革命文学论争和20年代初在苏俄发生的文艺论战有着深刻的理论上的联系。鲁迅吸收了苏俄文艺论战中的托洛茨基、沃隆斯基一派

的思想。1925年8月，任国桢编译了《苏俄文艺论战》一书，介绍了苏俄文艺论战各派的观点。鲁迅对此书作了积极的评价和介绍。在1928年革命文学论战的高潮中，鲁迅自己开始翻译1924年5月苏共中央出版部有关党的文艺政策的讨论的《苏俄的文艺政策》。藏原惟人在日译本的序言中曾经把讨论归纳为三种观点。鲁迅说："虽说立场上有三派的不同，然而约减起来，不过是两派。即对于阶级文艺，一派偏重文艺，如瓦浪斯基等，一派偏重阶级，是'那巴斯图'的人们，Bukharin们自然也主张支持劳动阶级作家的，但又以为最要紧的是要有创作。"[27]鲁迅从中国革命文学论争的实际出发深刻地把握了苏俄文艺论战的关键，即文学的阶级性、文学的宣传作用与文学自身特点的关系问题。

在苏俄文艺论战中，托洛茨基和沃隆斯基尽力捍卫艺术的独立性和自主性，反对片面的阶级性的观点。他们支持"同路人"作家，为他们的艺术价值进行辩护。"同路人"的概念就是托洛茨基首先提出来的。"岗位派"对于他们的文艺主张和文艺政策进行了猛烈的攻击。"岗位派"承袭"无产阶级文化派"的思想，认为文学是组织生活，因此提出文学是阶级斗争的武器。托洛茨基和沃隆斯基不否认文学的阶级性，但是反对把阶级性作为文学批评的大棒。他们认为在阶级性的标准之外，还有艺术的标准。他们认为阶级性并不是直接表现出来，而是艺术地揭示。"在历史上出现的人类社会中，社会的条件首先就是阶级属性的条件。这就说明，为什么阶级标准在意识形态的所有领

域中都很有用，在艺术中甚至更加有用，因为艺术时常反映着最深刻、最隐蔽的社会意愿。当然，社会标准并不排斥形式批评，亦即不排斥艺术的技术标准，而是与后者携手并进的。”[28]托洛茨基和沃隆斯基反对把阶级性的考察代替文学批评。托洛茨基说：“粗糙的艺术不是艺术。”[29]同时，“马克思主义的方法并不是艺术的方法。”[30]艺术有它独特的规律。和“岗位派”强调文学是阶级斗争的武器相对照，沃隆斯基在著名的《作为认识生活的艺术和现代文学》中指出，文学的主要的、基本的功能是对于生活的认识。

鲁迅和托洛茨基、沃隆斯基一样强调艺术的自主性和完整性，反对将文学简单地当成阶级斗争和政治宣传的工具。在革命文学论争中，鲁迅肯定文学的认识功能，对于文学组织生活、创造生活的观点提出了批评，对于文学的社会作用和对于社会现实的本身有着清醒的认识，但是鲁迅对于文学的能动作用，亦即文学的社会功能确实估计不足。因此鲁迅对于1928年无产阶级革命文学的倡导和运动的意义估计不足，甚至反感。

在1928年革命文学论争中，鲁迅是以“同路人”自况的。他在对马克思主义文艺理论的介绍中，他带着革命文学论争中的问题首先翻译了包含了苏俄文艺论战中的各派观点的《苏俄的文艺政策》。当《苏俄的文艺政策》在《奔流》连载的时候，他同时在《大众文艺》上译载苏联“同路人”作家A.武各武莱夫的《农夫》、《十月》等作品，并在后来出版了“同路人”作家的作品集。

鲁迅在后来连续翻译了片上伸的《现代新兴文学的诸问题》、普列汉诺夫的《艺术论》、卢那察尔斯基的《艺术论》和《文艺与批评》等马克思主义文艺论著。鲁迅自己说，这是“从别国窃得火来，意在煮自己的肉”。

从 1928 年革命文学论争到 1930 年参加“左联”，鲁迅的文艺思想发生了明显的变化。他不仅与“语丝派”逐步分道扬镳，而且成为了“左联”的一面旗帜和一个战士。他积极参与了“左联”的各种政治和文艺斗争，在对“新月派”、“民族主义文学”、“第三种人”以及“论语派”等的斗争中大显身手。他提出文学应该是“无产阶级解放斗争的一翼”，取消了“同路人”的概念，认为“第三种人”根本不可能存在。他批评周作人、林语堂的“性灵文学”和小品文，斥为“小摆设”，认为“在风沙扑面，狼虎成群的时候，谁还有这许多闲工夫，来赏玩琥珀扇坠，翡翠戒指呢”。他提出：“生存的小品文，必须是匕首，是投枪，能和读者杀出一条生存的血路的东西。”[31]因此，在很大程度上，他也就否定了原来“文学是余裕的产物”的观点，而接受了“艺术的武器，武器的艺术”的观点。1930 年，鲁迅翻译了岩崎・昶的《现代电影与有产阶级》。岩崎・昶指出：

电影的发明，是新的印刷术的起源。曾经借着活字和纸张，而输运出去，复制出来的思想，是有着使中世的封建底、旧教底社会意识，归于坏灭的力量的。

有产者底社会的勃兴，宗教改革，那些重大的历史底契机，由此得了结果了。现在，在思想的输

运上，在观念形态的决定上，电影所负的任务，就更加积极底，更加意识底了。它是阶级社会的拥护，也是新的“宗教改革”。

岩崎·昶认为，电影是“用于大众的宣传，煽动的绝好的容器”。他和本雅明一样阐明了作为现代艺术的电影的激进的性质和巨大的力量。鲁迅的翻译不仅说明了他对电影这一新的艺术媒介意义的敏感，而且说明了鲁迅和作者的某种共鸣。尤其值得注意的是，作为一种例外，鲁迅把这一译文收入了他的《二心集》。

5. 后期杂文

1927年以后，中国国内阶级矛盾和阶级斗争异常尖锐和激烈，国际上法西斯主义气焰甚嚣尘上，1931年“九一八”事变以后，民族矛盾上升。因此各种社会政治矛盾交错混杂。在文化上，新旧交替，新旧杂糅，同时中西冲突，中西混合。错综复杂的社会，五光十色的生活，斑驳陆离的人生，一切都在变幻、生成、毁灭的过程之中。在这种复杂多变、动荡不定的时代，鲁迅充分发挥了杂文轻便锐利的武器的作用，对病态的社会、政治、文化和人生进行针砭和批评。在上海的十年里，鲁迅出产了《三闲集》、《二心集》、《南腔北调集》、《伪自由书》、《准风月谈》、《花边文学》、《且介亭杂文》、《且介亭杂文二集》和《且介亭杂文末编》9部杂文集，为这个时代留下了及时的写照。

由于鲁迅杂文创作的成就和示范，在30年代，写

杂文成为了一种风气，成为了与周作人的小品文相对峙的一大潮流。杂文创作受到了普遍的重视，许多报纸杂志，或专门刊载杂文，或辟有杂文专栏，尤其是黎烈文从鸳鸯蝴蝶派手中接编了《申报·自由谈》以后，把杂文创作推向了高峰。杂文的流行也招来了嫉视。有人说："过去一年'杂文'委实交了红运，而因之成名的杂文家，也就不少。然而它是否能够负起重大的责任，则仍然是一个大大的疑问。""有如此的'杂文'而又有如此的'杂文家'，根本便不容易产生出伟大的作品，而且不配谈。"[32]

瞿秋白在《〈鲁迅杂感选集〉序言》中曾对鲁迅杂文产生的社会背景作过这样的分析和评价："鲁迅的杂感其实是一种'社会论文'——战斗的'阜利通'(feuilleton)。谁要是想一想这将近二十年的情形，他就可以懂得这种文体发生的原因。急剧的剧烈的社会斗争，使作家不能够从容地把他的思想和情感熔铸到创作里去，表现在具体的形象和典型里；同时，残酷的强暴的压力，又不容许作家的言论采取通常的形式。作家的幽默才能，就帮助他用艺术的形式来表现他的政治立场，他的深刻的对于社会的观察，他的热烈的对于民众斗争的同情。"[33]鲁迅的时代是杂文的时代，不仅在于这个病态的时代为杂文提供了丰富的题材，而且在于这个复杂的时代需要这种短小精悍的艺术形式来及时地反映和揭示。"现在是多么切迫的时候，作者的任务，是在对于有害的事物，立即给以反响或抗争，是感应的神经，是攻守的手足。"[34]

和周作人那种“以自我为中心，以闲适为格调”“一心一意在造专给自己舒服的世界”的小品文不同，鲁迅的杂文是“心事浩茫连广宇”的对社会和历史的广大关怀，是对时代和人生全息式的真实记录。鲁迅自己说：“当然不敢说是诗史，其中有着时代的眉目。”[35]文学史家将鲁迅的杂文和巴尔扎克的《人间喜剧》相比，认为“鲁迅以杂感的形式完成了《人间喜剧》的任务”。[36]鲁迅的杂文不仅有着强烈的战斗精神和丰富的历史内涵，而且在艺术上达到了炉火纯青的境地，或舒卷，或曲折，或委婉，或犀利，或峭拔苍劲，或朴茂温润，气魄阔大而纤毫无遗，感情强烈而逻辑严密，在叙理抒情上都达到了一种极致。

鲁迅被人讥为“杂感家”。实际上，鲁迅以杂文创作为这个时代寻找到了最贴切的艺术形式。当代的小说家，或贴近现实而具有政论性质，如茅盾；或远离社会而制造牧歌情调，如沈从文，都严重地局限了他们在小说上的成就。在很大程度上，鲁迅放弃了小说创作而取用杂文的形式，是因为杂文更符合这个时代“创作”的本质，在这个现实中充满了荒诞性和戏剧性的时代里，已经造成了王尔德所说的“谎言的衰朽”，和现实相比，艺术想象反而相形见绌和黯然失色了。万花筒般的上海本身就像一部众声喧哗的小说和戏剧。当时有人就是这样来看待这个已经失掉了现实感的现实的：

> 我照例是躺在床上看报，看报的态度，各各不同……但是依我的推测，还是用看小说的态度去

看“本埠新闻”的最多。我就是一个。例如：看绑票案，好像看《水浒传》；看烟、赌、娼案，好像看《海上繁华梦》；看男女私姘新闻，好像看《玉梨魂》；看弃妇在法院的诉苦词，好像看《红楼梦》；看宣传图画家卖字画的新闻，好像看《儒林外史》……

在这种光怪陆离，像闪电一样突然闪过的生活漩涡中的事件比想象能带给人更多的魅力或震惊，在这种环境中文人的姿态完全改变了：

走进上海物质文明底中心，那红木铺造的马路上去，在那高耸入云的建筑物下闲踱着，就如同一粒石子投进漩涡里去……[57]

文人投身于几百万人形成的涡流中去，文人已经不再是一个孤独的沉思者，而是一个受动的“传感器”，或者如T·S·艾略特所说的化学反应中的“铂金丝”。他走过坩埚般的街头，他“震惊”了。他不需要再去“创造”“形象”。鲁迅说，他的杂文“论时事不留面子，砭锢弊常取类型”。报纸上的“本埠记事”或街头的一景，经过作者思想的“蒙太奇”都具有了社会形象的揭示的作用。

1928年4月，革命文学口号高唱入云，“死去了的阿Q时代”，“抓住时代”，“超越时代”种种高论不绝如缕。而这时京沪各报都竞相刊登有关南京中山陵即将竣工，石匠收摄幼童灵魂的谣传所引起的辟邪口诀的流行，市民种种闹剧和恐怖心理的发生的报道，以及长沙斩决共产党，观者如云的报道。鲁迅在这些奇观的剪辑、拼贴中产生了寓言的意味和洞察的力量，他由此写了《太平歌诀》、《铲共大观》对革命文学的倡导者“超

越时代”的理论实际上是“不敢正视现实”的本质揭示了出来。《太平歌诀》一开始就直接剪裁了《申报》上的一段记事：

> 南京市近日忽发现一种无稽谣传，谓总理墓行将工竣，石匠有收摄幼童灵魂，以合龙口之举。市民以讹传讹，自相惊扰，因而家家幼童，左肩各悬红布一方，上书歌诀四句，借避危险。其歌诀约有三种：(一)人来叫我魂，自叫自当承。叫人叫不着，自己顶石坟。(二)石叫石和尚，自叫自承当。急早回家转，免去顶坟坛。(三)你造中山坟，与我何相干？一叫魂不去，再叫自承当。

然后，鲁迅稍加评论说：“这三首中的无论那一首，虽只寥寥二十字，但将市民的见解：对于革命政府的关系，对于革命者的感情，都已经写得淋漓尽致。虽有善于暴露社会黑暗的文学家，恐怕也难有做到这么简明深切了。‘叫人叫不着，自己顶石坟。’则竟包括了许多革命者的传记和一部中国革命的历史。”“近来的革命文学家往往特别畏惧黑暗，掩藏黑暗，但市民却毫不客气，自己表现了。”[⑧]鲁迅通过拼贴使它们陌生化，将它们被忽视或被遮蔽的深层意义揭示出来，产生震惊的力量。与此同时的《铲共大观》、《革命咖啡店》也都是对素材加以剪辑、拼贴而发掘出寓言性的意蕴来，从而产生启示的力量。

典型地表现了这种拼贴、寓言化的技巧的是收在《且介亭杂文末编》里的一组《“立此存照”》。例如《“立此存照”(五)》，采用上海《大公报》的《文人腻事》里《张

资平在女学生心中》对于张资平的一段描写，画龙点睛地评论道："原意大约是要写他的'颇为精明方正的'，但恰恰画出了开乐群书店赚钱的张资平老板的面孔。最妙的是'一手里经常夹着一个大皮包'，但其中'只有恋爱小说的原稿与大学里讲义'：都是可以赚钱的货色。"这样就把三角和多角恋爱小说的生产者和经销者张资平的本质揭示出来了。在《"立此存照(三)》里，鲁迅将上海《大公报》和《戏剧与电影》等报刊有关美国"辱华影片"《月宫盗宝》里的演员范朋克谈话的互相矛盾的报导和中国当局对于中日冲突的自相矛盾的报道加以拼贴，然后评论道："其实，中国人是并非'没有自知'之明的，缺点只在有些人安于'自欺'，由此并想'欺人'。譬如病人，患着浮肿，而讳疾忌医，但愿别人糊涂，误认他为肥胖。妄想既久，时而自己也觉得好像肥胖，并非浮肿；即使还是浮肿，也是一种特别的好浮肿，与众不同。"鲁迅通过拼贴，通过"蒙太奇"和"陌生化"的手法，揭示事物之间隐含的深层的逻辑意义和事物的"真相"。

鲁迅在《"立此存照"(三)》中自称在做"文剪公"。文学由"想象"变为了"剪辑"，它打破了"五四"时期文学创作的神秘化的倾向。"五四"时期的作家本体论把作家比喻为一口蕴藏着无限能量的深井。他们的作品打上了作者独特的钤记。从这种角度来看，鲁迅的杂文不是个人灵感的神圣产物，丧失了那种幽深的、神秘的气息。然而鲁迅的杂文实质上潜入了现代都市生活的灵魂，把握了这个事件和物象所构成的世界的矛盾

和张力，表现了“现代”生活的不连续性和断裂的特点。鲁迅利用杂文这种快速“摄影”的方法去展现现代生活矛盾的本质。有人将与《呐喊》、《彷徨》具有完全不同的美学风格的《故事新编》称为“杂文化的小说”。可惜我们对于杂文的理解过于狭隘和浅薄，我们仍然停留在传统体裁的观念上，仅仅满足于把杂文作为一种孤立的体裁来理解。我们无法深入理解鲁迅杂文的表现风格所带来的对于文学性质的改变和鲁迅杂文给文学创作所带来的新的可能性，以及文学思维方式的变化。尽管这在很大程度上在鲁迅自身也还没有清楚地意识到。

6.“故事新编”

论及鲁迅的小说，我们自然立即想到的是《呐喊》和《彷徨》。以《狂人日记》为开端的鲁迅小说使中国现代思想的视角有力地从传统文化中反叛和离析出来，以现代/传统、知识分子/群众的二元对立有力地展开了启蒙的寓言和现代的思想文化空间。在这种现代性的知识和思想背景之下形成了他的现代悲剧美学——“悲剧将人生的有价值的东西毁灭给人看”。[⑧]然而，鲁迅后来的《故事新编》产生了美学上的巨大突破和飞跃，完全打破了当代的审美观念。如果将《故事新编》和《呐喊》、《彷徨》并列在一起，我们会感觉到一种美学评价上的困惑。在对《故事新编》的批评中，也存在着绝然对立的观点。

夏志清在《中国现代小说史》中说:“《故事新编》的浅薄与零乱,显示出一个杰出的小说家可悲的没落。”[40]甚至鲁迅自己在逝世前不久在与普实克的通信中也这样说过:“去年印了一本《故事新编》,是用神话和传说做材料的,并不是好作品。”[41]可是后来普实克却给予了这部作品以极其崇高的评价:“鲁迅的作品是一种极为杰出的典范,说明现代美学准则如何丰富了本国文学的传统原则,并产生了一种新的结合体。这种手法在鲁迅以其新的、现代手段处理历史题材的《故事新编》中反映出来。他以冷嘲热讽的幽默笔调剥去了历史人物的传统荣誉,扯掉了浪漫主义历史观加在他们头上的光圈,使他们脚踏实地地回到今天的世界上来。他把事实放在与之不相称的时代背景中去,使之脱离原来的历史环境,以便从新的角度来观察他们。以这种手法写成的历史小说,使鲁迅成为现代世界文学上这种流派的一位大师。”[42]事实上,夏志清和普实克都发现了《故事新编》的“破碎感”和“不完整性”,然后从不同的美学观念出发作出了大相径庭的评价。

30年代,历史小说的创作成为一个明显的、重要的文学现象。郭沫若、茅盾、巴金、郑振铎、冯至、施蛰存等人创作了各具特色的历史小说,并且出版过《历史小品集》。尽管他们自觉地从各种现代观念出发进行历史人物的再创造,但是他们谁也没有真正像鲁迅的《故事新编》这样具有独特的创新,并达到了美学上的更新与开拓。与那些历史小说的各种创作成规相比,鲁迅的《故事新编》是无与伦比的艺术独创,并且产生

了匪夷所思的无穷艺术魅力。《故事新编》的巨大创新使我们至今还不能对它做出很好的美学解释，甚至也无法对它作出文类上的恰当说明。

为了正确地理解《故事新编》的艺术创造，我们应该追溯到1922年鲁迅对于芥川龙之介的历史小说的翻译。鲁迅在介绍芥川的历史小说时说："田中纯评论他说：'在芥川的作品上，可以看出他用了性格的全体，支配尽所用的材料的模样来。这事实便使我们起了这感觉，就是觉得这作品是完成的。'……他想从含在这些材料里的古人的生活当中，寻出与自己的心情能够贴切的触着的人或物，因此那些古代的故事经他改作之后，都注进新的生命去，便与现代生出干系来了。"[43]在这里，值得注意的是鲁迅所引用的田中纯关于芥川的历史小说是"完成的"的评论及其历史诠释的方法。然而鲁迅的《故事新编》的突破就在于其"未完成性"和历史诠释方法上的大胆背离。

《故事新编》中的《补天》，原题作《不周山》收入《呐喊》，在《序言》中，鲁迅曾经明白地说明它是"未完成的"。鲁迅说，他试图用弗洛伊德的理论来"解释创造——人和文学的——的缘起"。雄伟瑰丽的色彩和意象，带有明显的浪漫主义风格，是鲁迅小说中最为开阔、丰腴和舒展的作品。但是一篇道学家攻击现代情诗的文章把原来的完整的构思破坏了，并且"陷入了油滑"。"这可怜的阴险使我感到滑稽，当再写小说时，就无论如何，止不住有一个古衣冠的小丈夫，在女娲的两腿之间出现了。这就是从认真陷入了油滑的开端。"现

实生活的滑稽感破坏了作品的完整和神话风格。《补天》中的"未完成"和"油滑"不过是一次偶然的"失足"，——如果没有后来的《故事新编》。

鲁迅一方面说"油滑是创作的大敌"，一方面在后来的创作中"仍不免时有油滑之处"。1926年，鲁迅一面写回忆性的散文《朝花夕拾》，一面采用历史题材来创作小说，体现了《故事新编》风格的初步自觉。1930年1月，在《呐喊》第13次印行时，鲁迅将《不周山》抽出，说明鲁迅对《故事新编》的创作有了比较完整的设想。《故事新编》的后五篇终于在深思熟虑之后一气呵成。"油滑"成为了《故事新编》的一种整体上的鲜明特色。

《故事新编》的统一性不仅在于其题材的统一性，而且更在于其内在的美学思想上的统一性。鲁迅以一种"油滑"的态度来处理神话、传说和历史，因而造成了一种鲜明而独特的"反神话"与"反浪漫主义"的风格，鲁迅的《故事新编》以其处理历史题材和人物的独特风格而和其他同时代的历史小说明显地区别出来。它不是简单地把现代的思想观念吹嘘到古代人物中去而成为一种化装演出（最典型的如施蛰存的小说集《将军底头》）。《故事新编》的现代性恰恰并不在于其人物的思想活动是否是现代的，也不在于它有多少现代词汇和细节，而在于这些思想活动、词汇细节并不只是孤立地、统计学意义上地存在于小说之中。经过"油滑"的化学作用，这种现代的思想活动和词汇细节已经造成了一个新的小说"世界"，已经使古代的人物"活"起来

了。所谓“油滑”,已经成为一种反“历史”的“世界观”,只有在这个独特的小说“世界”里,“‘不食周粟的’伯夷、叔齐,道貌俨然的老子、孔丘,终于能和‘华山大王小穷奇’,阔人家丫头‘阿金姐’聚首在一起,形神相接,而没有使人产生格格不入的感受”。[44]正是这样,《故事新编》创造了新的艺术上和美学上的结合力,达到了新的艺术创造和美学试验的高峰。

唐弢在一篇《故事新编》的研究论文中从鲁迅所讲的一个笑话出发对《故事新编》的美学意义进行了很好的阐发。鲁迅说,曾经有一个土财主附庸风雅买了一个土花斑驳、古色古香的周鼎。这个土财主却把宝贵的证明悠久历史的土花和铜绿擦得一干二净,金光灿烂地摆在客厅里,结果使人哂笑不已。唐弢从这个故事里对于“常识”的违反那里得到启示说:“尽管大禹被怀疑为不过是一条虫,可是孔子却得到了‘大成至圣文宣王’的尊号,老子成为道教的祖师爷,女娲进入享堂,嫦娥攀登宝殿,伯夷、叔齐、墨子、庄生也莫不被贴上各种各样的封条。这余波还影响了许多人,觉得只要是在古代,便一切都‘古’得很好:探子不告密,徒弟不叛师,小穷奇不要买路钱,阿金姐不散布流言,文化山上的学者和大员都兢兢业业,从来不打呵欠,函谷关里的书记和账房也都老老实实,不爱听别人讲恋爱故事。总而言之,神化了,同时也僵化了,就像周鼎之蒙上土花和铜绿一样,从此死气沉沉。鲁迅说:‘自己的对于古人,不及对于今人的诚敬’,道理就在这里。他决定大大地擦它一擦,拂去那些土掩尘封的痕迹。”[45]《补

天》中的古衣冠的小丈夫的出现，败坏了原来宏大瑰丽、庄严单纯的神话世界，但是同时也就创生了一个新的人间性的世界。

《故事新编》破坏了神话、传说和历史的叙述法则和态度，鲁迅使那些和现实生活世界有着不可逾越的距离的高踞于森严神圣的神话世界和历史神龛之中的偶像和英雄沉沦于生活世界的逻辑和庸俗卑琐的生活世界之中。在某种意义上，它体现了巴赫金所说的"狂欢节世界观的感受"。巴赫金在对于文艺复兴的研究中发现，黑暗的中世纪生活有着另一面。"中世纪的人似乎过着两种生活：一种是常规的、十分严肃的而紧蹙眉头的生活，服从于严格的等级秩序的生活，充满了恐惧、虔敬的生活；另一种是狂欢广场式的自由自在的生活，充满了两重性的笑，充满了对一切神圣物的亵渎和歪曲，充满了不敬和猥亵，充满了同一切人一切事的随意不拘的交往。"[46]巴赫金认为，狂欢节所产生的"狂欢节的世界感受"是这样一种世界观，这种世界观不是把一切看成绝对的，而是把它们看成相对的。它对于文学的思维方式，作品的体裁风格和审美经验都留下了不可磨灭的痕迹。它"帮助人们摧毁不同体裁之间，各种封闭的思想体系之间、多种不同风格之间存在的一切壁垒"。[47]

当欧洲古典小说出现的时候，它所面对的还是古典主义的戒律森严的文学世界。1742年，亨利·菲尔丁把他的小说《约瑟夫·安德鲁斯》称为"散文体的喜剧史诗"，诙谐地揭示了小说暧昧而不确定的特点。卢

卡契的《小说理论》和米兰·昆德拉的《塞万提斯的遗产》认为小说反映了一种特殊的世界观,它体现的是上帝退出之后一个意义模糊的成为“问题”的世界。“流浪汉小说”的主人公进入的是一个危险的意义含混的相对的世界。这种小说观念使我们更容易进入《故事新编》的世界。

最富于奇丽怪异色彩的《铸剑》明显地打破了现实主义小说的成规。故事情节的发展和人物性格的转变都是充满突变和不可预见的,缺乏必要的铺垫和连续性,一个要老鼠的少年突然负起报仇的重任,黑衣人意外的出场,眉间尺在令人难以置信的瞬间里和理论之下把自己的头和剑交给了黑衣人,黑衣人在王宫里砍下了国王的头,更主要的是,崇高、悲壮的侠义之举缺乏必要的烘托和渲染,相反,鲁迅却用最大的篇幅去描写猥亵怪诞的鼎中三头大战和闹剧性的“大出丧”。尤其是难以诠释的黑衣人所唱的猥亵歌调对悲剧的理解构成了挑战。鲁迅曾经在给增田涉的信中说:“在《铸剑》里,我以为没有什么难懂的地方。但要注意的,是那里面的歌,意思都不明显,因为是奇怪的人和头颅唱出来的歌,我们这种普通人是难以理解的。第三首歌,确是伟丽雄壮,但‘堂哉皇哉兮嗳嗳唷’中的‘嗳嗳唷’,是用在猥亵小调的声音。”[18]在《铸剑》里,“伟丽雄壮”和“猥亵小调”融为一体,崇高与卑贱、歌与哭、悲剧与喜剧这些被现代美学严格区分的东西又重新结合在一起。在这里,王宫丧失了森严界限,国王的力量受到了戏弄,国王被砍掉了头,国王被肉身化了,他的头被一

个玩老鼠的小孩咬得鼻青脸肿、破破烂烂，最后他的身体和卑贱的平民已无法区分，当国王和眉间尺的肉汁最终混为一体的时候，对国王的权力进行了充分的还原，揭露了它的相对性。同时，鲁迅通过“三头大战”来表现复仇，有意地把复仇粗鄙化，谐谑化，并且最后用闹剧式的“大出丧”的结局消解了悲剧的情节。

《起死》用独幕剧式的形式突破了小说的体裁。小说开始描写集楚王的圣旨、司命天尊的法力于一身的庄子，对骷髅大谈他齐生死、一是非的玄妙高超的哲理。可是当被他复活的汉子要剥取他的衣服的时候，却陷入了困境。“不懂哲理的汉子”彻底揭露了他的哲学的相对性。《起死》把特定语境中具有理论自足性的庄子的哲学和“不懂哲理的野蛮”的生活逻辑拼合在一起，使庄子哲学中超越生活思辨化、形式化的思想得以颠覆和消解。

对神话、传说和历史的消解是《故事新编》的基本思想，体现了鲁迅对于世界的一种反讽的态度。《故事新编》所描写的是神话、传说和历史中的英雄人物。然而，鲁迅却相反是从另一个完全不同的角度去重新叙述他们的。《奔月》所渲染的不是羿当年射日的雄姿和业绩，而是描写他在“射得满地精光”以后在庸常世界的没落和荒芜；《理水》没有正面描写大禹治水的盖世功勋，而是写文化山上学者们烦琐无聊的议论；伯夷、叔齐在嘲弄和误解中凄惨地死去；听老子讲哲学的却是账房先生；庄子的哲学要用来说服一个没有裤子的不知哪一个时代的野蛮汉子，这些神话、传说和历史中

的英雄贤圣在《故事新编》中已经失去了烘托、陪衬他们的适当环境,他们下降到和陷身于日常俗世之中。

在某种意义上,鲁迅把历史仅仅视为一种语言的叙述。而在《故事新编》对于历史的重新叙述中,体现了鲁迅对于中国历史的重新思考与批判的态度。他在1935年致萧军、萧红的信中曾经说:“近几时我想看看古书,再来做点什么书,把那些坏种的祖坟刨一下。”[49]另外,他早在1933年与曹聚仁的通信中就说过:“中国学问,待从新整理者甚多,即如历史,就该另编一部。古人告诉我们唐如何盛,明如何佳,其实唐室大有胡气,明无赖儿郎,此种物件,都须褫其华衮,示人本相。”[50]《故事新编》的目的就是要剥除加于古人身上的历史光环,还原历史的“真实”,要写出他们的“胡气”和“无赖”来。这样,历史不再是洗刷得干干净净,安排得整整齐齐,打扮得漂漂亮亮,分别得清清楚楚的“故事”,而是充满了生活的两重性和相对性。

《故事新编》渗透着强烈的批判意识,它对于中国传统文化进行了毁灭性的批判。大禹的时代也并不像传说中的那样光明完美,它有文化山上的卑琐学者,有水利局的腐朽官员;尤其是政治上的专制:“叫百姓都要学禹的行为,倘不然,立刻就算是犯了罪”;权力的必然腐化:“禹爷自从回京以后,态度也改变一点了:吃喝不考究,但做起祭祀和法事来,是阔绰的;衣服很随便,但上朝和拜客时候的穿着,是要漂亮的……不多久,商人们就又说禹爷的行为真该学,禹爷的新法令也很不错;终于太平到连百兽都会跳舞,凤凰也飞来凑热闹

了。"《理水》体现了一种对于"正史"和堂皇叙述的嘲弄和戏仿的态度。《故事新编》和古典主义、现实主义和浪漫主义等对于人物的类型化、典型化、理想化等形式化了的描写不同,它的人物总是"未完成的",充满了两重性和相对性。它在美学上,悲剧和喜剧也不是严格地区别和互相排斥,而是相互混杂的。

鲁迅对于事物的两重性的认识来源于他作为"纸糊的'中国思想界权威'"的感受和对"奴隶总管"、"元帅"们的体验,也来源于他的特殊的知识传统。鲁迅从小受稗史杂书和民间文化薰陶,没有受到儒家正统文化的规范和禁锢。他在回忆性散文《五猖会》、《无常》中对迎神赛会、目连戏等民间娱乐充满了亲切的记忆。民间传说中的无常"粉面朱唇,眉黑如漆,蹙着,不知道是笑还是哭。但他一出台就须打一百零八个嚏,同时也放一百零八个屁"。鲁迅说:"我至今还确凿记得,在故乡时候,和'下等人'一同,常常这样高兴地正视过鬼而人,理而情,可怖而可爱的无常;而且欣赏他脸上的哭或笑,口头的硬语与谐谈。"[51]这带有人情味富于滑稽的无常很容易使我们联想到《非攻》中的墨子的形象。墨子回到宋国,肚子也饿了,包袱也被人"募捐"去了,还淋了雨,鼻子塞了十多天。鲁迅把这个救国英雄加以人性化的滑稽描写,既写他的救世的庄严相,也写出他的可怜无助相。被神化了的墨子终于活了起来,带着了人间性。

不仅民间戏剧具有两重性,而且戏场本身也具有两重性,它打破了日常生活刻板、严格的界限和秩序,

男女老幼各色人等的混杂形成了一种亲昵密切的氛围。鲁迅回忆说："做目连戏和迎神赛会虽说是祈祷，同时也等于娱乐。"[②]这就充分说明了民间文化的两重性。鲁迅在《女吊》中回忆自己幼时扮演鬼卒的情景，这种感受类似于欧洲狂欢节脱冕加冕的仪式。同时鲁迅还非常喜爱民间的猥亵故事和笑话，其中富含对于庄严神圣之物的嘲弄，包含了丰富的相对思维。从民间文化滚打出来的元代文学最典型地体现了民间生活的智慧对于世界和历史的两重性的看法和相对性认识。例如睢景臣的《高祖还乡》套曲揭露了封建王权的两重性，对封建王权进行了无情的嘲弄和消解：

> 少我的钱，差发内旋拨还；欠我的粟，税粮中私准出，只道刘三，谁肯把你揪摔住？白什么改了姓、更了名，唤作汉高祖？

在王宫里大摆排场、装腔作势的汉高祖刘邦，在乡村上邻居眼里却不过是流氓无赖。

《故事新编》是"新编"的故事，是对于历史的有力拆解与重新叙述，它不是以一种形式主义的"正史"的态度，而是以一种"稗史"的态度来对待历史的。这是一种新的历史和新的历史观。它把一切固定的、神圣的东西重新加以揭露和相对化了。鲁迅的《故事新编》是中国现代文学的一个新的高峰，它消解了《呐喊》、《彷徨》二元对立的悲剧美学和价值模式，发展了《狂人日记》和《野草》中对于世界的反讽态度，创造了一种新的文学思维和审美风格。以往《故事新编》的研究者忽视了它所隐含的城市背景和氛围。《故事新编》艺术上

的革命化因素应该从1925年五卅运动以后社会的“狂欢化”,亦即从上海资本主义的发展和大革命所引起的社会结构以及文化价值秩序的崩溃与新生中寻找说明。1926年《幻洲》创刊号上潘汉年的《徘徊十字街头》和1928年《新月》创刊号上徐志摩的《新月的态度》充分表现了这种价值相对化的状况。徐志摩说，这是一个“曾经大恐慌蹂躏过的市场”，这是一个“混乱的年头，一切价值的标准，是颠倒了的”,“这思想的市场上也是摆满了摊子，开满了店铺，挂满了招牌，扯满了旗号，贴满了广告”。鲁迅《故事新编》的“狂欢节世界感受”和新感觉主义一样深刻地把握了30年代中国社会文化的震荡和传统世界观崩溃的现实。

注　释:

① 毛泽东:《新民主主义论》,见《毛泽东选集》,658页，北京，人民出版社，1969。

② 鲁迅:《且介亭杂文末编·死》,见《鲁迅全集》,第6卷，北京，人民文学出版社，1981。

③ 鲁迅:《且介亭杂文末编·“这也是生活”……》,见《鲁迅全集》第6卷。

④ 鲁迅:《写在〈坟〉后面》,见《鲁迅全集》第1卷。

⑤ 鲁迅:《坟·题记》,见《鲁迅全集》第1卷。

⑥ 鲁迅:《而已集·答有恒先生》,见《鲁迅全集》第3卷。

⑦ 鲁迅:《而已集·小杂感》,见《鲁迅全集》第3卷。

⑧ 鲁迅:《三闲集·怎么写》,见《鲁迅全集》第4卷。

⑨ 鲁迅:《故事新编·奔月》,见《鲁迅全集》第2卷。

⑩ 鲁迅:《怎么写》。

⑪ 冯乃超:《艺术与社会生活》,载《文化批判》第1期(1928年1月)。

⑫ 成仿吾:《从文学革命到革命文学》,载《创造月刊》1卷9期(1928年2月)。

⑬ 钱杏邨:《死去了的阿Q时代》,载《太阳月刊》第3期(1928年3月)。

⑭《吉诃德先生》,载《文化批判》第4号(1928年4月)。

⑮ 李初梨:《请看我们中国的Don Quixote的乱舞》,载《文化批判》第4号(1928年4月)

⑯ 成仿吾:《毕竟是"醉眼陶然"罢了》,载《创造月刊》1卷11期(1928年5月)。

⑰ 钱杏邨:《"朦胧"以后——三论鲁迅》,载《我们月刊》创刊号(1928年5月)。

⑱ 弱水:《谈现在中国的文学界》,载《战线》第1期(1928年4月)。

⑲《新评论》半月刊18期(1928年8月)。

⑳ 鲁迅:《三闲集·文坛的掌故》,见《鲁迅全集》第4卷。

㉑ 鲁迅:《三闲集·序言》,见《鲁迅全集》第4卷。

㉒ 鲁迅:《二心集·"硬译"与文学的阶级性》,见《鲁迅全集》第4卷。

㉓ 鲁迅:《三闲集·文学的阶级性》,见《鲁迅全集》第4卷。

㉔ 鲁迅:《三闲集·文艺与革命》,见《鲁迅全集》第4卷。

㉕ 鲁迅:《集外集·文艺与政治的歧途》,见《鲁迅全集》第7卷。

㉖ 鲁迅:《而已集·革命时代的文学》,见《鲁迅全集》第3卷。

㉗ 鲁迅:《编校后记》,载《奔流》1卷1期(1928年6月)。

㉘ 托洛茨基:《文学与革命》,45页,刘文飞等译,北京,外国文学出版社,1992。

㉙ 同上，190页。

㉚ 同上，204页。

㉛ 鲁迅：《南腔北调集·小品文的危机》，载《鲁迅全集》第4卷。

㉜ 林希隽：《再多些与再少些》，载《文艺画报》1卷3期（1934年12月）。

㉝ 何凝：《鲁迅杂感选集·序言》，上海，青光书局，1933。

㉞ 鲁迅：《且介亭杂文·序言》，见《鲁迅全集》第6卷。

㉟ 同上。

㊱ 唐弢：《中国现代文学史》，第二卷，100页，北京，人民文学出版社，1979。

㊱ 鲁迅：《且介亭杂文·序言》。

㊲ 周乐山：《上海之春》，载《良友》56期（1931年4月）。

㊳ 鲁迅：《太平歌诀》，作于1928年4月10日，发表于《语丝》4卷18期（1928年4月30日）。有关中山陵谣言记事甚多，如《晨报》4月24日《市街行人尽成哑巴》，4月30日《满城风雨谈妖妇》连续刊载。《市街行人尽成哑巴》云："一月以来，南京之谣言蠭起。最初因市教育局为调查学龄儿童，致引起无知妇孺，谓孙陵不能合拢，须一千二百婴儿魂魄，方能竣工。……于是各家长严禁小孩出外，小学校儿童一律自动退学，市立小学，几至完全停课。市府派员劝导不听，禁止无法，复经市长何民魂亲行上街观察。遇有小孩悬红布者，即为除去，并告其家长，勿听谣言，一面由教育局出示解释。但正在人心惶惑之际，门东剪子巷竟发现一卖花样之老妪，以手拍某姓之小孩，并询问路由，该小孩未及答复，即应声倒地，老妪旋即逃走，及至街人知悉，该老妪已逃逸无踪。第二日此小孩即行毙命，全市人民得此消息，谣言更炽，有谓白莲教再兴者，有谓共产党捣乱者，满城风雨，人心震动。……现在各人民无事均不敢外出，即有外出必要亦不敢在街市逗留，尤不敢与

不相识人交接,满街尽成哑巴,街市萧条。……尤妙者竟谓市民之魂被拍去,完全系市长所主使,盖市长姓何名民魂云。"

㊴ 鲁迅:《坟·再论雷峰塔的倒掉》,见《鲁迅全集》,第1卷。

㊵ 夏志清:《中国现代小说史》,40页,香港,友联出版社,1979。

㊶ 鲁迅:《致普实克》(1936,7,23),《鲁迅全集》,第13卷,663页。

㊷ 普实克:《东方文学辞典》鲁迅条,《鲁迅研究年刊》1979年。

㊸ 鲁迅:《现代日本短篇小说集·关于作者的说明》。

㊹ 唐弢:《故事的新编,新编的故事》,见《鲁迅美学思想》,北京,人民文学出版社,1984。

㊺ 同上。

㊻ 巴赫金:《陀思妥也夫斯基诗学问题》,176页,白春仁、顾亚铃译,北京,三联书店,1988年。

㊼ 同上,190页。

㊽ 鲁迅:《致增田涉》(1936年3月28日),见《鲁迅全集》,第13卷,659页。

㊾ 鲁迅:《致萧军、萧红》(1935,1,4),见《鲁迅全集》13卷,4页。

㊿ 鲁迅:《致曹聚仁》(1933,6,18),见《鲁迅全集》,第12卷,184页。

(51) 鲁迅:《朝花夕拾·无常》,见《鲁迅全集》,第2卷。

(52) 鲁迅:《朝花夕拾·后记》,见《鲁迅全集》,第2卷。

六、周作人和小品文

1917年春天，周作人从东南一隅的绍兴小镇奔赴新文化运动的发祥地北京，这是周作人一生中最大的转折。这正好是一个群星璀璨的历史时刻，他们照亮了时代的天空，而时代的氛围也渲染了他们。周氏兄弟——鲁迅和周作人是闪烁在时代上空一个格外明亮的星座。周氏兄弟从一起在《河南》杂志上发表论文，携手翻译《域外小说集》，到共同投身于新文化运动的时代潮流，提倡个人主义和人道主义思想，反对旧礼教和旧道德，他们的生命在"五四"这个历史时刻被照亮和放大，同一个民族的生命和历史深刻地结合在一起了。

然而这段兄弟和谐多么短暂。1923年"五四"落潮后，兄弟失和；1928年，大革命失败后终于分道扬镳。"兄弟失和"已经成为了一个象征。我们可以说，鲁迅和周作人的分裂是现代中国的一个悲剧。1926年鲁迅离开了北京继续追随着新的时代潮流，周作人却永远也没有离开过北京，离开过"五四"。上海的鲁迅和北京的周作人构成了30年代中国文坛的两极，鲁迅的杂文和周作人的小品文是南北文学发展的极致。

日本学者木山英雄说:“周作人是个反复叙述他个人思想判断的罕见的新文学家,而且还是个思想家。但如问到周作人的思想是什么时,却很难问答。的确他与其兄鲁迅正相反,谈各种主义,在他对各种主义表示怀疑后,各个时期的思想态度,却未失掉概念的准确性。然而使人感兴趣的是周作人思想渊博让人抓不到它的中心。”[①]许杰认为周作人是一个“穿上近代的衣裳的士大夫”,[②]然而也许不如反过来说更确当,他用传统的语言表达了丰富的现代思想,体现了“五四”思想发展的某一极限。关于周作人,我们用一个省事的简单说法,可以说他是一个人文主义者,一个时代的悲剧。

1.“自己的园地”

1917年,周作人刚到北京不久就遭遇张勋复辟的历史喜剧,然而他不减兴奋地投身于新文化运动的历史潮流之中,提倡“人的文学”,主张“思想革命”和“平民文学”,建立“五四”新文学的思想体系;他指导新潮社的活动,发起文学研究会,欢迎日本的“新村运动”,体现了一种创造历史的激情。但是随着“五四”落潮,“蔷薇色的梦”开始破灭,周作人开始陷入思想的幻灭、怀疑和苦闷之中。“五四”时期奔涌到他心头的思想失去了和谐,成为矛盾和冲突:“托尔斯泰的无我爱与尼采的超人,共产主义与善种学,耶佛孔老的教训与科学的例证,我都一样的喜欢尊重,却又不能调和统一起来,造成一条可以行的大路。我只将这各种思想,凌乱的

堆在头里，真是乡间杂货一料店了。”[3]面对着目迷五色的思想，面临着纷繁歧异的道路，周作人在《歧路》的诗里表达了自己内心的混乱和矛盾：

而我不能决定向那一条路去，
只是睁了眼望着，站在歧路的中间。
我爱耶稣，
但我也爱摩西。
耶稣说，“有人打你的右脸，连左脸也转来由他打！”
摩西说，“以眼还眼，以牙还牙！”
你们的言语怎样的确实呵！
我如果有力量，我必然跟耶稣背十字架去了，
我如果有较小的力量，我也跟摩西做士师去了。
但是怯懦的人，
你能做什么事呢？

就这样他成了“寻路的人”。

1922年是周作人思想历程上一个重要的标志。周作人开始对于五四新文化运动作出个人性的自己的解释，并且因此确定了自己的立场和道路。在“非宗教运动”中，他和主流派决裂，并且对新文化运动作出了个人主义的重新阐释。“非宗教运动”使周作人感觉到个性的危机和“思想专制”的惘惘的威胁。针对新文化界发起的“非宗教运动”，1922年3月31日，周作人、钱玄同等人在《晨报》发表《主张信教自由宣言》，反对对于自由权利的干涉。后来他又发表《拥护宗教的嫌疑》对

"思想专制"表示了深刻的隐忧:"我相信这即使只是在纸上声讨的干涉信仰的事情,即为自后取谛思想——干涉信仰以外的思想统一的第一步。"[④]在"天下汹汹"的"非宗教运动"中,周作人从他"五四"时期"个人主义的人间本位主义"思想出发确定了个人主义的原则和立场,对新文化运动作出了自己的解释和批评。1924年5月,他在《一封反对新文化的信》中更加明确了自己个人主义的立场以及与时代潮流的分歧:"'各人自扫门前雪,莫管他人瓦上霜',这才真是文明社会的气象。中国自五四以来,高唱群众运动社会制裁,到了今日变本加厉,大家忘记了自己的责任,都来干涉别人的事情,还自以为头号的新文化,真是可怜悯者。我想现在最要紧的是提倡个人解放,凡事由自己负责去做,自己去解决,不要闲人在旁吆喝叫打。"[⑤]

1925年五卅运动前后,郭沫若等创造社成员和大批作家纷纷投身国民革命。创造社在这时发生"剧变"。他们开始否定"五四"时期有关个性解放的思想,批判个人主义。郭沫若说:"我从前是尊重个性,景仰自己的人,但在最近的一两年之内与水平线下的悲惨社会略略有所接触,觉得在大多数人完全不由自主地失掉了自由,失掉了个性的时代,有少数的人要来主张个性,主张自由,未免过于僭妄。""在大多数人未得发展其个性,未得生活于自由之时,少数先觉者无宁牺牲自己的个性,牺牲自己的自由,以为大众人请命,以争回大众人的个性与自由"。[⑥]

与创造社逐步否定"五四"个人主义、自由主义思

想而逐步融入群众运动的方向相反，周作人越来越凸显其个人主义、自由主义思想和立场，并且对汹涌澎湃的群众运动表示疑虑。早在1922年，他就对“五四”的平民主义表示怀疑和批评：“他们有两句口号，常常带在嘴上的，是‘平民’与‘国家’，虽然其实他们并没有一个是平民，却都是便衣的皇帝。”[7]随着五卅运动前后群众运动的不断高涨，周作人的批评也越来越激烈：“群众还是现在最时新的偶像，什么自己所要做的事都是应民众之要求，等于古时之奉天承运，就是真心做社会改造的人也无不有一种单纯的对于群众的信仰，仿佛以民众为理性与正义的权化，而所做事业也就是必得神佑的十字架。这是多么谬误呀！我是不相信群众的，群众就是暴君与顺民的平均罢了，然而因此凡以群众为根据的一切主义与运动我也就不得不否认。”[8]

在1928年无产阶级革命文学的倡导中，周作人批评革命文学的倡导者“把民众等字太理想化了”。他认为，中国虽然有第三第四阶级的名称，有“有产”与“无产”的阶级差别，但是他们的思想却是混沌一片，毫无差别，都是升官发财的统治阶级的思想。“有产者可以穷而降为舆台，无产者可以达而升为王侯，而思想不发生一点变动……朱元璋以乞食僧升为皇帝，为暴君之一，此虽古事，可以例今。”他认为，阶级斗争不能造成社会的进步，只是思想的循环，因此根本的办法在于造成理性精神、自由思想和宽容态度，打破思想的黑暗、迷信和专制。“不打破这个障害，只生吞活剥地号叫‘第四阶级’，结果民众政治还就是资产阶级专政，革命

文学亦无异于无聊文士的应制。”[9]

“五四”时期，民粹主义和启蒙主义两种思想同时涌进新文化运动潮流之中。蔡元培在天安门广场高呼“劳工神圣!”接着在“五四”落潮后李大钊等许多知识分子开始“到民间去”，民粹主义的潜流开始泛化为各种表现形式并构成了对于启蒙主义的不断消解。面对着带有民粹主义性质的社会潮流，周作人坚持“五四”启蒙主义和个人主义的思想和态度:“我们在反对别人之先或同时，应该竭力发掘铲出自己的恶根性，这才有民族再生的希望，否则只是拳匪思想之复活。”[10]他说:“我觉得中国现在切要的是宽容思想之养成。此刻现在决不是文明世界，实在还是二百年前黑暗时代，所不同者，以前说不得甲而现今则说不得乙，以前是皇帝而现今则群众为主，其武断专制则无所异。我相信西洋近代文明之精神只是宽容，我想脱离野蛮也非从这里着力不可，着力之一法是参考思想争斗史，从那里看出这迫害之愚与其罪恶，反抗之正当，而结果是宽容之必要。”[11]他批评知识阶级“奉了群众的牌位，预备作‘应制’的诗文”。[12]周作人对于民粹思想的批判，对个人主义和自由主义思想意义的强调，是对于当时思想缺陷的一种重要的补充。他这种怀疑和否定性思想的发展也正好和急进的主流构成了辩证的运动。然而周作人的个人主义和自由主义立场和态度不仅使他和群众运动产生疏离，而且使他对于群众运动极端怀疑和恐惧，使他无法参与和理解当前的历史运动，使他最终坠入虚无主义和历史循环论。因此，周作人在大革

命失败后由愤激而转入消极，不仅是因为对于国民党“清党”的内心恐怖，而且更主要的是因为他无法找到与当代历史的结合点。

1922年，当周作人与社会潮流分裂的时候，他在文艺上找到了“自己的园地”。他通过文艺上“自己的园地”为个人主义、自由主义找到了表现的形式或存在的依据。也就在这时，周作人从“五四”时期的时代风云中撤退出来，开始找到了自己。1922年1月22日，周作人在《晨报副镌》上开辟了一个专栏，叫做“自己的园地”。周作人在第一篇同时也是带有宣言性质的《自己的园地》里，他主张“依了自己的心的倾向”去耕种“自己的园地”，他认为，“这是尊重个性的正当办法”，相反，“倘若用了什么大名义，强迫人牺牲了个性去侍奉白痴的社会，——美其名曰迎合社会心理，——那简直与借了伦常之名强人忠君，借了国家之名强人战争一样的不合理了。”⑬周作人在“自己的园地”的专栏里，连续发表了《文艺上的宽容》、《贵族的与平民的》、《文艺的统一》等文章。一年后，结集出版成为他的第一个文集。周作人借助文艺上“自己的园地”确立了他个人主义、自由主义的立场与倾向。何其芳一针见血地指出：“他的第一个文集《自己的园地》就鲜明地宣布了他的个人主义，趣味主义。民族主义也好，世界主义也好，那是可以变来变去的，而个人主义，趣味主义，却从此贯穿下来，成为他的思想的本质。”⑭

“自己的园地”意味着周作人从大时代中退出，从“五四”新文化阵营中游离出来。他重新检讨了“五四”

意识形态化的“平民文学”的概念。他批评“平民的最好，贵族的是全坏”的观念，解构了贵族文学/平民文学的编码方式，认为“当以平民的精神为基调，再加以贵族的洗礼，这才能够造成真正的人的文学”。[15]周作人在对贵族的/平民的二元对立的解构中表达了一种新的文化想象与文学观念，他对文学作出了比“五四”更为个人化的解释与修正。“我因寂寞，在文学上寻求慰安，夹杂读书，胡乱作文，我平常喜欢寻求友人谈话，现在也就寻求想象的友人，请他们听我的无聊赖的闲谈。”他逐步消解了“人的文学”中个人的普遍性与社会意义，将文学还原为个人性的享乐。他说：“我们太要求不朽，想于社会有益，就太抹杀了自己；其实不朽决不是著者的目的，有益社会也并非著者的义务。只因他是这样想，要这样说，这才是一切文艺存在的根据。”他认为“文艺只是自己的表现”，文艺批评不过是“写在纸上的谈话”。[16]他完全把文学作为个人的，切断了社会功利的联系。因为他认为文艺只是个性的表现，心灵的自由交流，所以主张“文艺上的宽容，”[17]反对“文艺的统一”。他批评“世间有一派评论家，凭了社会或人类之名，建立社会文学的正宗，无形中厉行一种统一。在创始的人，如居友、别林斯基、托尔斯泰等，原也自成一家言，有相当的价值，到得后来却正如凡有的统一派一般，不免有许多流弊了”。[18]他认为文艺批评不是理智的判断，而是心灵的探险。他创立了充分体现了“五四”个性解放的精神和自由宽容的氛围的印象批评，并在后来“京派”批评家李健吾那里继续得到发展。

2."十字街头的塔"

1925年五卅运动前后，中国社会和政治运动开始进入高潮，随着国民革命运动的开展和北伐的挺进，中国进入了大革命时期。这时社会上掀起了滔天巨浪，旧社会的结构制度和意识形态迅速崩坏和瓦解，知识阶级发生着分裂和危机。这时候"象牙之塔"/"十字街头"的对立和选择浮现在知识分子面前。1926年，叶灵凤、潘汉年等创造社"小伙计"创办的《幻洲》杂志就揭示了这种社会的分裂和转型，反映了这个时代的矛盾和奇诡。《幻洲》分为上部和下部，上部叫做"象牙之塔'，下部叫做"十字街头"。他们提倡"街头哲学"和"新流氓主义"，充分体现了这个时代意识形态的危机与革命，社会表象的崩解、混乱与重建的过渡状态："多热闹啊，你仔细瞧着十字街头，有骂街的泼妇，有钉梢的小白脸儿，有呼幺喝六的泼皮，有'我入你妈'的痞子，有坐着汽车绑票的土匪，有狂叫明天开彩的慈善家，有刚才讲演'劳工神圣'回来的阔少，坐在包车上大骂车夫阿王没有吃饭，有刚认识之乎者也，而大卖圣书子书的阔客，有穿着西装的先生，向人招呼而恭恭如也作揖的，有生理学女博士穿着小马夹高跟鞋去演讲'妇女解放'的，有手里拿一本《曾国藩家书》，坐在人力小车上演讲'爱国保家'的，有左手提着白兰地，右手挟着美姑娘要赴跳舞场的革命文学家，有三五成群的翻戏党，有身怀手枪，手拿镣铐的包探爷，有手持木棍，身着

警服，迷着眼儿打盹的巡士，有着白夏布长衫黑纱马褂的拆白党，有装着一提箱大土逍遥过市的土贩，说不尽，数不清，只要你偷闲徘徊十字街头去瞧光景，形形色色，五花八门，好比刘姥姥初进大观园，什么都是奇怪的，有趣的！”“在这形形色色五花八门的十字街头，或许你有点头昏目眩，要看也看不清楚。这是常有的事呀，走到十字街头，向前？向后？向左？向右？弄得你自己没有主见，太可怜，跑上前去问问巡士，他还你个不睬！你，在这个时候，不妨冷静一点，缓和一点，站在十字街头，瞧一个仔细，他，她，它，都有值得你一看的意味，你要走的方向，便在你无意中找着了。”⑲他们彻底解构了旧的意识形态和社会结构，提倡“新流氓主义”，掀起了“大革命”的惊天骇浪：“因为中国多的是正人，君子，绅士，学者，所以弄得现在一团糟的状态，假使有几个不愿为正人，君子，绅士，学者，而甘心为新流氓主义的门徒，狂喊打倒绅士，学者，提倡新流氓主义，或者有一线转机的希望。”⑳

“象牙之塔”和“十字街头”这组概念来源于厨川白村。他有两本杂文集，一本叫《出了象牙之塔》，一本叫《走向十字街头》，“表示他要离了纯粹的艺术而去管社会的事情。”在大革命和社会急剧转型的时代背景下，周作人却反其意而用之：“别人离了象牙的塔走往十字街头，我却在十字街头建起塔来住。”这充分说明了据守在“自己的园地”里对于街头的革命运动和社会斗争所采取的自由主义和个人主义态度：“不问世事而缩入塔里原即是对于街头的反动，出在街头说道工作的人，

也仍有他们的塔，因为他们自有其与大众乖戾的理想。总之，只有预备跟着街头的群众去瞎撞胡混，不想依着自己的意见说一两句话的人，才真是没有他的塔。""我实是想在喧闹中得安全地……我在十字街头久混，到底还没有入他们的帮，挤在市民中间，有点不舒服，也有点危险，（怕被他们挤坏我的眼镜，）所以最好还是坐在角楼上，喝过两斤黄酒，望着马路吆喝几声，以出胸中闷声，不高兴时便关上楼窗，临写自己的《九成宫》，多么自由而且写意。"[21]在这里，周作人对于群众运动一方面怀疑和轻视，另一方面恐惧和疏远。他一方维护着"五四"的理想，另一方面又出于自私的目的。他和"五四"时期那种批判奋进的姿态已经完全不同了。鲁迅说："北京学界，前此固亦有其光荣，这就是五四运动的策动。现在虽然还有历史上的光辉，但当时的战士，却'功成，名遂，身退'者有之，'身稳'者有之，'身升'者更有之，好好的一场恶斗，几乎令人有'若要官，杀人放火受招安'之感。"[22]因此周作人避开"十字街头"而住进"象牙之塔"里，一方面是因为他有思想的塔可住，另一方面也是因为地位的变迁。他因为既得利益而与群众运动和革命斗争产生了历史的隔膜和自然的敌意。

这时周作人的反抗性格还没有完全丧失，他曾经很形象地把他的这种二重人格注解出来："戈尔特堡(Isaac Goldberg)批评蔼理斯(Harelock Ellis)说，在他里面有一个叛徒与隐士……我希望在我的趣味之文里也还有叛徒活着。"[23]他的《两个鬼》也是为了叙述这种矛

盾的性格："在我们的心头住着两个 Du Daimone，可以说是两个——鬼。""这是一种双头政治，而两个执政还是意见不甚协和的，我却像一个钟摆在这中间摇着。有时候流氓占了优势，我便跟了他去彷徨，什么大街小巷的一切隐密无不知悉，酗酒，斗殴，辱骂，都不是做不来的，我简直可以成为一个精神上的'破脚骨'。但是在我将真正撒野，如流氓之'开天堂'等的时候，绅士大抵就出来高叫'带住！着即带住！'说也奇怪，流氓平时不怕绅士，到得他将要撒野，一听绅士的吆喝，不知怎的立刻一溜烟地走了。"他说："我爱绅士的态度与流氓的精神。"[24]

《语丝》时期是周作人这种叛徒与隐士、绅士与流氓的矛盾性格的最好体现。1924 年 11 月 17 日《语丝》的创刊是现代文学史上的重要事件，它是从"五四"落潮后至左翼文学运动高潮之间一个重要而活跃的社会批评与文化批评的空间。周作人在《发刊词》中说："我们并没有什么主义要宣传，对于政治经济问题也没有什么兴趣，我们所想做的只是想冲破一点中国的生活和思想界的昏浊停滞的空气。我们个人的思想尽自不同，但对于一切专制与卑劣之反抗则没有差异。我们这个周刊的主张是提倡自由思想，独立判断，和美的生活。"[25]这充分反映了知识分子和社会的紧密结合和批判立场。《语丝》时期是周作人"叛徒"性格的一面的积极表现。他对于社会现实迅速和及时地作出有力的反应，从女师大事件，五卅事件、"三一八"惨案，到国民党"清党"，他都发表了大量的"人事的评论"。

1927年10月,《语丝》出版到153期以后,因为"过激"而被北洋军阀政府查禁。《语丝》和北新书局一起南迁上海。《语丝》被禁是周作人的"五四"时期的结束,也是他判徒与隐士、绅士与流氓性格的重新调整。1927年11月8日,他在为《谈虎集》作序时就预示了他的转变:"古人云,谈虎色变,遇见过老虎的人听到谈虎固然害怕,就是没有遇见过的谈到老虎也难免心惊,因为老虎实在是可怕的东西,原是不可轻易谈得的。我这些小文,大抵有点得罪人得罪社会,觉得好像是踏了老虎尾巴,私心不免惴惴,大有色变之虑。"[26]这一方面包含了不满与讽刺,另一方面也表达了内心的恐惧与退避。1927年9月,他在《怎么说才好》中一方面对国民党的大屠杀不满,对新文化阵营和知识阶级中的吴稚晖、蔡元培和胡适等人或"大发其杀人狂",或对屠杀"视若无睹"进行斥责;另一方面又忧惧祸及其身。他说:"我觉得中国人特别有一种杀乱党的嗜好,无论是满清的杀革党,洪宪的杀民党,现在的杀共党,不管是非曲直,总之都是杀得很起劲,仿佛中国人不以杀人这件事当作除害的一种消极的手段,(倘若这是有效,)却就把杀人当作目的,借了这个时候尽量地满足他的残酷贪淫的本性。"因此,他也像鲁迅一样在这种残酷而盲目的"流血的游戏"里感到一种荒谬和恐怖。他怀着对于国民党的屠杀和群众的反抗的双重失望和恐惧决定放弃反抗而明哲保身,他要从"火山"之上下来,并且要"像瓶子那样地闭起嘴来"。[27]

1928年——民国十七年,戊辰新年。北京市民循

例大放爆竹。这时上海无产阶级革命文学的口号已经高唱入云,"语丝派"同人受到激烈的攻讦。居住在北洋军阀残余势力占领之下的"白化的都会"里的周作人心绪萧索淡漠。自从他1917年移居这座古城以后,落地生根,已经整整十年了。十年,这里不知经过了多少次战争。"皖直、奉直,名称已难悉记,大炮,机关枪,飞机炸弹,声响岂遂尽忘,而市民事过境迁,无所儆戒,亦无记忆。时节既届,冲动复发,则仍然燃放爆竹。"[28]在这种历史的循环里,周作人感到淡淡的悲哀。他"常有故鬼重来之惧"。[29]1927年底,他在《谈虎集》后记里写道:"我知道了人是要被鬼吃的,这比自以为能够降魔,笑迷迷的坐着画符而突然被吃去了的人要高明一点了,然而我还缺少相当的旷达,致时有'来了'的预感,惊扰人家的好梦。近六年来差不多天天怕反动运动之到来,而今也终于到来了,殊有康圣人的'不幸而吾言中'之感。这反动是什么呢?不一定是守旧复古,凡统一思想的棒喝主义即是。……棒喝主义现在正弥漫中国,我八九年前便怕的是这个,至今一直没有变,只是希望反动会匿迹,理性会得势的心思,现在却变了,减了,——这大约也是一种进步罢。"[30]在这种自嘲中包含了苦涩与无奈,绝望与消沉。

1927年国民党"清党"所带来的历史黑暗使周作人"五四"时期的历史进步的乐观主义彻底幻灭了,坠入了历史循环论的深渊之中。他在《历史》一文中写道:"天下最残酷的学问是历史。他能揭去我们眼上的鳞,虽然也使我们希望千百年后的将来会有进步。但

同时将千百年前的黑影投在现在上面，使人对于死鬼之力不住地感到威吓。我读了中国历史，对于中国民族和我自己失去了九成以上的信仰与希望。‘僵尸，僵尸！’我完全同感于阿尔文夫人的话。”[①]他说：“我常想中国的历史多是循环的，思想也难逃此例。”[②]“我始终相信《二十四史》是一部好书，他很诚恳地告诉我们过去曾如此，现在是如此，将来要如此。”[③]周作人对于历史循环论的认同，使他丧失了积极抗争的力量。在这种历史认识论下，他提倡“闭户读书论”，作“麻醉礼赞”，主张“得体地活着”，“苟全性命于乱世”。

在“五四”时期，周作人自觉地与历史潮流相结合，使他产生了巨大的思想激情，廓大了他的人格和力量。他积极参与社会的发展和变革，成为时代的“弄潮儿”。他曾经满怀创造历史的激情和乐观对社会作出过种种的设计、推动和批评，试图使历史朝着光明合理的方向前进。然而大革命的历史曲折使周作人感觉到个人的渺小与无力，以及历史不可改变的自在运转与循环。因此，他从现代的历史进步观返回到了传统的历史循环论。与无产阶级革命文学的倡导者的“阶级斗争”、“超越时代”和“创造时代”的理论形成鲜明对照的是，周作人开始自觉地放弃和割断与历史、时代的联系。这样他就完成了从与历史的结合到在历史中沉沦和从“个人”到“凡人”的转变。“五四”时期，周作人的“个人”是与社会人类、民族国家有着普遍性的紧密联系的个人；1928年以后，周作人的“凡人”则是与民族国家、社会集体脱离了关系而充分还原了的纯粹生物

学上的“个体”。这样，他就真正使自己从历史和时代中脱落，成为一个孤独冷血“苟全性命于乱世”的“生物”人，在无产阶级革命文学运动的倡导与论争中丧失了文化表象的能力：“清醒地都看见听见，又无力高声大喊。”他陷入极度的失重和虚无之中，感到了“凡人的悲哀”。[34]周作人在大革命失败后还原成为了绝对的以生存为中心的个人主义，割断了与社会集团、民族国家、历史时代的联系，因此，周作人“叛徒与隐士”、“绅士与流氓”的矛盾人格也基本上消解了。

3.“凡人的悲哀”

1928年11月，周作人提出“闭户读书论”，从知识上考察，是因为他对于历史循环论的认同，使他到历史传统中去寻找知识的支援；同时，这也正好为他提供了一种化解知识焦虑的方式。大革命失败后复杂的现实，周作人的知识经验难以应付，产生了一种知识的焦虑，他原来的知识谱系已经难以“说出”现实了。这样就形成了他1928年至1929年之间的“失语”。此时，鲁迅也正在经历着同样的“失语”的痛苦。鲁迅通过马克思主义的社会科学知识的获取和马克思主义文艺论著的翻译来克服这种知识的焦虑；周作人则是通过对传统知识的认同和记忆来克服知识的焦虑的。1930年，鲁迅和周作人都完成了他们的话语转型。鲁迅是通过参加“左联”和同无产阶级革命文学话语的结合摆脱了“失语”的状态而重新开始抒情和叙事的；周作人则以

"个人笔调"和"性灵文学"的话语来表述自己。

周作人拒绝了1928年开始流行的马克思主义的社会科学和政治话语,与此相反,他从生物学和人类学等角度和方向建立了自己的知识谱系。在某种意义上,30年代周作人的知识谱系同马克思主义的社会科学构成了对立。因为1928年无产阶级文学运动是对于"五四"进行"文化批判"的一次有力的知识断裂。周作人的知识谱系发生和奠基于"五四"时期的"人学"和"人的文学"话语。

1918年,周作人发表《人的文学》一文奠定了他一生思想的基础。这既是他思想的起点,同时也是他思想的终点。他一生的著作可以说都不过是对于"人的文学"的不断注释。在《人的文学》中,周作人主张"从新要发见'人',去辟'人'荒",发现"'人'的真理"。他认为新文学就是"人的文学"。他说:"我们所说的人,不是世间所谓'天地之性最贵',或'圆颅方趾'的人。乃是说,'从动物进化的人类'。其中有两个要点:(一)'从动物'进化的,(二)从动物'进化'的。"[⑤]值得注意的是,周作人不仅将人道主义界定为"个人主义的人间本位主义",体现了鲜明的、强烈的个人主义思想特征;而且他在关于人的知识的建构上与"五四"时期普遍的注重个人的权利或与社会的关系形式不同,他将人的认识和理解首先地和主要地建立在生物学和人类学的基础上。这既是对于人的一种知识重建,同时也是对于其他社会的、政治的、经济的、伦理的人的观念的解构。

1922年，周作人在《妇女运动与常识》中指出："大家都做着人，却几乎都不知道自己是人，或者自以为是'万物之灵'的人，却忘记了自己仍是一个生物。在这样的社会里，决不会发生真的自己解放运动的：我相信必须个人对自己有了一种了解，才能立定主意去追求正当的人的生活。希腊哲人达勒思的格言道，'知道你自己'，可以说是最好的教训。"[36]他力求将人的知识建立在对于人自身的科学认识与了解之上，也就是说，将他的"人学"建立在对于人的自然的与历史的认识与了解之上。因此，他从有关生物学、生理学、性心理学、民俗学、神话学和人类学等方面的知识来建设他的"人学"。

生物学成为了周作人对于人与人性的基本认识。他曾说："我不信世上有一部经典，可以千百年来当人类的教训的，只有纪载生物的生活现象的 Biologie（生物学）才可供我们参考，定人类行为的标准。"[37]当30年代文学的阶级性观念流行的时候，周作人特别强调人的生物性："欲言文学，须知人生，而人生原以动物生活为基本，故如不于生物学文化史的常识上建筑起人生观，则其意见易流于一偏，而与载道说必相近矣。"[38]周作人对于人的生物性的认识是对于过分强调阶级性的一种必要的补充说明，然而，周作人却以生物性的认识压抑了阶级性的认识，以个体的人否定社会的人，这也就构成了对于人的认识的根本缺陷。

性心理学构成了周作人对于人的认识的主要内容。性心理学成为了他批判不合理的旧道德和伪道德

的有力武器和建设健全的新道德的重要的知识资源。他崇敬和热爱蔼理斯，而蔼理斯也因为他的推介而在中国声名卓著。蔼理斯的性心理学对他生平思想影响最大。当1935年胡风在《林语堂论》中说“蔼理斯的时代已经过去了”的时候，他说蔼理斯“在现代文化上的存在完全寄托在他的性心理的研究以及因此了解人生的态度上面”。[39]他称赞蔼理斯“到处有他的对于文明的理智的批判”。[40]周作人曾自招：“半生所读书中性学书给我影响最大，蔼理斯，福勒耳，勃洛赫，鲍耶尔，凡佛耳台，希耳须茀耳特之流，皆我师也，他们所给的益处皆较圣经贤传为大，使我心眼开扩，懂得人情物理，如不懂得弗洛伊特派的儿童心理，批评他的思想态度，无论怎么说法，全无是处，全是徒劳。”[41]由此可见性心理学对于他知识和思想的影响之大。

周作人将人的认识主要建立在人的生物本能等自然的和历史文化的知识和了解之上，排斥任何社会科学、宗教哲学以及超验的知识，他一再强调说：“我的头脑是散文的，唯物的。”[42]他说：“我喜欢知道动物生活，两性关系，原始文明，道德变迁这些闲事。”“我的理想只是那么平常而真实的人生，凡是狂热的与虚华的，无论善或是恶，皆为我所不喜欢。”[43]他反复强调他的知识只限于基本的“常识”：“只有一点儿‘生物的知识’，其程度只是丘浅治郎的《生物学讲话》，一点儿历史的知识，其程度只是《纲鉴易知录》而已，此外则从蔼理斯得来的一丝的性的心理，从茀来则得来的一毫的社会人类学，这些鸡零狗碎的东西别无用处，却尽够妨碍我

做某一家的忠实的信徒。”[44]

“五四”落潮后，周作人已经在个人主义与自由主义的趣味文学里建筑起了“自己的园地”。尽管“五四”刚刚过去，周作人这时社会关怀和反抗黑暗的一面还没有完全丧失，他仍然处于思想的矛盾和转型之中，但是《语丝》时期的周作人事实上已经自觉地“要在十字街头筑起塔来住”，他“叛徒与隐士”、“流氓”与“绅士”的矛盾性格正在逐步消解。针对着无产阶级革命文学运动“文化批判”所造成的认识论上的断裂，周作人提出了“闭户读书论”。1928年的“文化批判”造成了“五四”的毁灭与危机，周作人为了固守和肯定他“五四”的“人学”知识和“人的文学”话语，进一步地到历史传统中去寻找知识的增援。1928年，周作人提出“闭户读书论”明显地是为了拒绝和对抗无产阶级革命文学运动建立起来的势如洪水的无产阶级/资产阶级对立的阶级斗争的新知识，拒绝和对抗马克思主义有关经济基础/上层建筑的社会意识形态结构论的新知识。他以建筑在生物学、性心理学、神学话、人类学上的个人话语来对抗马克思主义社会科学的阶级话语。周作人的个人话语压抑和忽视了对于社会历史的新认识，使他无法进入到和结合到新的历史时代和社会集团中去，这就是他的“凡人的悲哀”。这也因此反过来使他“闭户读书”，到古代历史中去寻找同调和慰藉。

周作人的“闭户读书论”是一种互为因果的关系，它既是对于现实的不满与逃避，也是对于他的“人学”知识的历史的肯定；既是为了营造一个与现实隔绝的、

麻醉自己的小天地，同时也是通过对于传统历史文化的发现和肯定来扩大和丰富自己，建立一个反抗现实的“人学”世界。他在《闭户读书论》中开宗明义地说：“宜趁现在不甚适宜于说话的时候，关起门来努力读书，翻开故纸，与活人对照，死书就变成活书，可以得道，可以养生，岂不懿哉?”[45]周作人的“闭户读书论”不是对于历史传统的简单的消极的回归与皈依，而是对于历史传统的重新选择与有力阐释，在这种历史的重新发现与阐释中建立现代生活的意义，造成现代生活的潮流。很明显，周作人的“闭户读书论”是一种对于历史传统的有意义的自觉的重建，他的基础是“五四”的“人学”和“人的文学”。

30年代，周作人闭户所读之书，主要是明清两代“非正统派”文人的野史、笔记、日记、尺牍等著述，而不是传统的经典和正经的古文。他尤其偏爱日记与尺牍，因为“日记与尺牍是文学中特别有趣味的东西，因为比别的文章更鲜明的表出作者的个性”。[46]他喜爱王阳明、李卓吾、袁中郎、钟伯敬、金圣叹、冯钝吟、傅青主、刘继庄、蒋子潇、李笠翁、俞理初那种反抗宋儒、非礼非法、隐逸闲适、随便恣放、鲜明强烈的个性与态度，他们的文章中流露出来的温润明亮的世俗性和“深厚的人间味”。他喜爱这些“非正经”的文章里这些“非正经”的思想，对于生活的肯定，对于趣味的追求，自由的心境，强烈的个性，宽容的态度。

周作人“闭户读书论”内在的出发点和目的都在他的“人的文学”。他一方面以现代的态度和眼光去选择

阅读的对象，确定阅读的范围；另一方面是用现代的思想和价值对于他们作出自己的阐释与评价。他在《重刊〈袁中郎集〉序》里说："对于一切东西，凡是我所能懂的，无论何种主义理想信仰以至迷信，我都想也大抵领取其若干部分，但难以全部接受，因为总有其一部分与我的私见相左。公安派也是如此，明季的乱世有许多情形与现代相似，这很使我们对于明季人有亲近之感，公安派反抗正统派的复古运动，自然更引起我们的同感，但关系也至此为止，三百年间迟迟的思想变迁也就不会使我们再去企图复兴旧朝的香火了。"[47]周作人的"闭户读书论"不是复古，而是为了存新，用古代的思想来烛照自己，用传统来表述自己的思想和立场，通过对于古人的招魂来维护、支援、调整、完善自己的思想，也就是说，在历史阐释中重建现代传统。例如他对清代思想家焦循的推崇和引用就是如此："'先君子尝曰：人生不过饮食男女，非饮食无以生，非男女无以生生，唯我欲生，人亦欲生，我欲生生，孟子好货好色之说尽之矣。不必屏去我之所生，我之所生生，但不可忘人之所生，人之所生生，循学易三十年，乃知生人此言圣人不易。'这一节说得极好，当作生活指南针的确已是十分好了，但是在学术艺文发展上，对于人与物的认识更是必要，而这在中国正甚缺少。本来所谓人的发见在世界也还是近代的事，其先只是与神学思想的对立，及生物学人类学日益发达，人类文化的历史遂以大明，于是人的自觉才算约略成就。"[48]

周作人是一个人文主义者。他说他"平常没有一

种专门的职业”,“喜欢涉猎闲书”。他对于人类学的兴趣中就体现了一种区别于枯燥的实证主义的典型的人文主义态度:“我对于人类学稍有一点兴味,这原因并不是为学,大抵只是为人。”他不是追求专门的知识,而是追求对于人的了解,追求一种脱去实用的“多本于常识”的“杂学”。[49]周作人具有现代的怀疑精神和清明的理性,反对“狂信”。他对于人间和世俗执著与热爱——“不将袍子换袈裟”。他提倡正当的人的生活,他述说自己那些普通的生活欲求:“我是一个俗人,凡人。”[50]他说:“经典可以作教训者,因其合乎物理人情,即是由生物学通过之人生哲学,故可贵也。”[51]他那种独特的建筑在“人的生存”之上或生物学之上的个人主义,这种人性的还原,从某种意义上来说,在现代中国有一种深刻的完成性和重大的启蒙性。周作人的个人是一种真正的“凡人”,他的“东洋人的悲哀”是一种真正的凡人的生命的悲哀。永井荷风《江户艺术论》里浮世绘鉴赏中所咏叹的那种生命的执著与感动与他发生强烈共鸣而一再引用:

> 使威耳哈仑感奋的那滴着鲜血的肥羊肉与芳醇的蒲桃酒与强壮的妇女的绘画,都于我有什么用呢。呜呼,我爱浮世绘。苦海十年为亲卖身的游女的绘姿使我泣。凭倚竹窗茫然看着流水的艺妓的姿态使我喜。卖宵夜面的纸灯寂寞地停留的河边的夜景使我醉。雨夜啼月的杜鹃,阵雨中散落的秋天木叶,落花飘风的钟声,途中日暮的山路的雪,凡是无常无告无望的,使人无端嗟叹此世只是

一梦的，这样的一切东西，于我都是可亲，于我都是可怀。[52]

周作人一生致力于“人的发见”，在他的文字里充满了对于自然生命的肯定与感叹。周作人对于自然人性即人的生物性的肯定对于30年代主流文学对于阶级性的片面强调和对自然人性的否定具有重要的补充和解构的意义。然而，亚里士多德说：“人是政治的动物。”因此周作人的生物性的“人的发见”也就压抑和忽视了人的社会性、政治性和经济性等其他丰富的层面。因此他的“人的发见”和左翼的阶级论显示了各自的偏颇。周作人对于社会科学知识的忽视使他在30年代缺乏对于社会结构和历史发展的洞察力。

周作人是现代作家中最缺乏悲剧感的一个作家。这不仅造成了他审美感觉上的严重缺陷，而且也使他缺乏抗争的力量。周作人和鲁迅从共同携手到形如参商，这种悲剧感的缺乏使他和鲁迅永远地隔绝了。鲁迅死后，周作人谬托知己接连发表他的看法：“鲁迅写小说散文又有一特点，为别人所不能及者，即对于中国民族的深刻的观察。大约现代文人中对于中国民族抱着那样一片黑暗的悲观的难得有第二人吧。……在书本里得来的知识上面，又加上亲自从社会得来的经验，结果便造成一种只有苦痛与黑暗的人生观。”[53]“一个人的平淡无奇的事实本是传记中的最好资料，但唯一的条件是要大家把他当做‘人’去看，不是当做‘神’，——即是偶像或傀儡，这才有点用处。”[54]这里既有清明的理性所带来的正确观察和合理看法，但是同时也

使他无法理解鲁迅“绝望的抗争”中的悲剧意识。废名称赞他“渐近自然”[55],这正好说明了周作人“散文的”、“唯物的”生命中缺乏超越性、悲剧感和庄严感,也就是说缺乏生命的尊严。周作人人文主义的“忧生悯乱”的的思想、民族主义意识的淡薄、刻骨的自私和悲剧感的缺乏使他不由自主地沉沦,最终堕落成为汉奸。

4.“载道”与“言志”

1928年,胡适的《白话文学史》边写边印匆匆忙忙地出版了,似乎有一种来不及了的感觉。《白话文学史》意在为五四文学革命提供历史的合法性。胡适开宗明义地说:“我为什么要讲白话文学史呢?”“第一,我要大家知道白话文学不是这三四年来几个人凭空捏造出来的;我要大家知道白话文学是有历史的,是有很长很光荣的历史的。”[56]他认为白话文学史“其实是中国文学史”。[57]他以白话文学为中心把中国文学史“分成并行不悖的两条线”,建立了上层/下层、贵族/平民、文言/白话、模仿/创造、死文学/活文学二元对立的“双线文学的新观念”。[58]因此,胡适的白话文学不只是一个单纯的语言文体概念,而是一套完整的文学知识和意识形态。它类似于库恩所说的“典范”。它不仅提供了新的文学表述方式,也提供了新的文学表现内容。它是“五四”意识形态的有力表达。他用二元对立的方式开启和凸显了现代的意识与形式。

1932年2月至4月,周作人在辅仁大学先后作了

8次学术讲演，经邓广铭记录整理成为《中国新文学的源流》一书出版。周作人第一本就寄给了五四新文学的开山祖师胡适，对胡适的“白话文学史观”提出了挑战。《中国新文学的源流》对五四文学革命的内容以及历史背景作出了与胡适完全不同的叙述。周作人揭露了胡适“白话文学史观”的话语性与虚构性，认为“古文和白话并没有严格的界限，因此死活也难分”，[59]从而解构了《白话文学史》的话语结构：“胡适之先生在他所著的《白话文学史》中，他以为白话文学是文学唯一的目的地，以前的文学也是朝着这个方向走，只因障碍物太多，直到现在才得走入正轨，而从今以后一定就要这样走下去。这意见我是不大赞同的。照我看来，中国文学始终是两种互相反对的力量起伏着，过去如此，将来也总如此”。[60]他认为，这两种互相反对的力量就是“言志派”和“载道派”。他说：“这两种潮流的起伏，便造成了中国的文学史。我们以这样的观点去看中国的新文学运动，自然也比较容易看得清楚。”[61]周作人对于胡适的解构必然地包含了他自己的理论建构，他以载道/言志的二元对立替换了文言/白话的二元对立，以他“性灵文学”的新典范取代了胡适“白话文学”的旧典范，并且消解了胡适“白话文学”中丰富的社会意识形态内容。周作人《中国新文学的源流》表征了《语丝》时期“人事的评论”到《论语》、《人间世》“个人笔调”的“蜕变”，也就是说从“语丝派”广泛的“社会批评”和“文化批评”到“论语派”“独抒性灵”的“性灵文学”的转变。

周作人积极参与了“五四”新文学的理论建构，然

而他的《人的文学》一开始就体现了与胡适的《文学改良刍议》、陈独秀的《文学革命论》不同的取向。《自己的园地》初步建立了他的个人主义和自由主义的文学理论。1926年8月10日，他在《艺术与生活》的序言中已经隐含了载道与言志的分别与对立："集中一九二四年以后所写的三篇，与以前的论文便略有不同，照我自己想起来，即梦想家与传道者的气味渐渐地有点淡薄下去了。"个人话语形成了一种新的话语生产力，并要求新的表述："在现今这种心情之下，长篇大约是不想写了，所以说这本书是我唯一的长篇的论文集亦未始不可。我以后只想作随笔了。"因此周作人的小品文和他的个人话语不可分离，是他个人话语恰当的表现形式。他个人话语确立之时也是他小品文自觉之时。尤其值得注意的是，从来没有人像周作人这样因"个人话语"的作用而在翻译上也打上鲜明的私人印记："集中有三篇是翻译，但我相信翻译是半创作，也能表示译者的个性。"[⑫]这时他已经开始将"文学革命"解释和转变为"文艺复兴"。在《〈艺术与生活〉自序》后三个月写的《〈陶庵梦忆〉序》里说："现代的散文在新文学中受外国的影响最少，这与其说是文学革命的还不如说是文艺复兴的产物。"[⑬]我们如果将周作人文艺思想的发展放在1925年以后创造社的转向（尤其是郭沫若已经提出文艺"主潮"的概念）的背景下来看，周作人载道/言志的内在理路已隐约可见。

1928年无产阶级革命文学运动使周作人在1928～1929年间长期处于"失语"状态。他自己说："民

国十七年是年成很不好的年头儿，虽然有闲似地住在北京，却无闲去住温泉，做不出文章。”[64]他在致胡适的信中说：“1929年几乎全不把笔。”[65]1932年他在《看云集》的序言中还说：“近来老是写不出文章，也并不想写，而其原因则都在于没有什么意思要说。”[66]这种创作的危机和“失语”的焦虑在《〈草木虫鱼〉小引》中表述得最为明白：“在写文章的时候，我感到两种困难，其一是说什么，其二是怎么说。”这是一种深刻的话语危机。周作人因为和时代话语的脱节造成了一种意义空缺，使他无法表述自己。他对胡适“有什么话，说什么话，话怎么说，就怎么说”的乐观主义产生了怀疑：“我平常很怀疑心里的‘情’是否可以用了‘言’全表了出来。”并且他在对胡适的“明白清楚主义”的批评中建立了自己“涩”的表现理论与方式。他对《自己的园地》序言中“我想在文艺里理解别人的心情，在文艺里找出自己的心情，得到被理解的愉快”的“文学交流”的乐观主义也产生了怀疑：“什么嗟叹啦，永歌啦，手舞足蹈啦的把戏，多少可以发表自己的情意，但是到了成为艺术再给人家去看的时候，恐怕就要发生了好些的变动与间隔，所留存的也就是很微末了。死生之悲哀，爱恋之喜悦，人生最深切的悲欢甘苦，绝对地不能以言语形容，更无论文字。”他从对语言和文学交流功能的质疑和反省提出了“文学无用论”。在这里，我们明显地可以看到周作人文学论里社会功能的萎缩，从而文艺蜕变为趣味的自娱。他“禅的文学做不出，咒的文学不想做”正反映了他话语的脱节与转型的状态。[67]

1930年，周作人的话语开始得到修复。他在对主流话语的反抗中开始使自己得到理论的表述。1930年3月，他明白提出“文学上永久有两种潮流，言志与载道。”[68]1930年9月，他在为沈启无编《冰雪小品选》所作的序言中说:“我想古今文艺的变迁,，曾有两个大时期,一是集团的,一是个人的……授业的师傅让位于护法的君师，于是集团的‘文以载道’与个人的‘诗言志’两种口号成了敌对,在文学进了后期以后,这新旧势力还永远相搏，酿了过去的许多五花八门的文学运动。”[69]1931年7月,他在《〈枣〉和〈桥〉的序》中说:“民国的新文学差不多即是公安派复兴……现代的文学悉本于‘诗言志’,所谓‘信腕信口皆成律度’的标准原是一样。”[70]1930年,周作人通过“闭户读书”和公安派的接合开始话语修复，成为了理论欲望最为活跃的一个时期。1932年2月,他在《中国新文学的源流》中作了系统的总结和宣言式的表述,为“论语派”的“性灵文学”提供了理论依据。

值得注意的是，1932年2月周作人作《中国新文学的源流》的讲演的时候,上海如火如荼的“文艺自由论辩”正在进行。周作人的言志的性灵文学明显地是要与左翼的政治的宣传文学分疆裂土。他以载道/言志的二元对立将被左翼文学压抑的内容表述出来。周作人对这种理论对立的背景说得很明白:“近来似乎文以载道之说复兴。”[71]“我们没有这样本领的只好消极地努力，随时反省，不能减轻也总不要增长累世的恶业,以水为戒,不到政治文学坛上去跳旧式的戏。”[72]他

在与人的通信中也说："唯凡奉行文艺政策以文学作政治的手段，无论新派旧派，都是一类，则于我为隔教"。[73]我们必须将周作人言论的语境具体化，才能清楚地理解它的涵义。他对于韩愈的攻击也是有感而发，所指甚为明确："韩退之留赠后人有两种恶影响，流泽孔长，至今未艾。简单的说，可以云一是道，一是文。……他就成了正宗的教长，努力于统制思想，其为后世在朝以及在野的法西斯派所喜欢者正以此故，我们翻过来看就可以知道这是如何有害于思想的自由发展了。"[74]

周作人的《中国新文学的源流》与其说是一种真实的历史描述，还不如说是一种理论表述，一种流派宣言。周作人把新文学运动从新文化运动中分离出来，并且认为"新文学的基本观念是'言志'。"[75]他认为新文学运动的来源是明末的公安派。实际上，这是对于文学革命的歪曲。从根本上来说，新文学运动和新文化运动是不可分离的。周作人将新文学作为纯粹的文学运动来理解，是为了釜底抽薪地消解新文学载道的色彩和功利的倾向，建立"性灵文学"的合理性。文学史家陈子展对此看得一清二楚。他在《申报·自由谈》上连续发表了《道统之梦》、《文统之梦》和《京派的起源》等文，尖锐地指出周作人《中国新文学的源流》对"五四"新文学的历史诠释别有用心："公安竟陵是看重个人的性灵的言志派，'五四'以来的新文学运动者似是看重社会的文化的载道派，所以新文学运动，有时被人从广义的说，称为新文化运动。因此，我们论到'中

国新文学的源流’，倘非别有会心，就不必故意地杜撰故实，歪曲历史，说是现代的新文学运动是继承公安竟陵的文学运动而来。”[76]陈子展揭示了《中国新文学源流》的话语性。周作人也明显地感到载道/言志的划分过于牵强和难以周延，因此后来又重新加以解释和修正：“言他人之志即是载道，载自己的道亦是言志。”重要的并不在于载道/言志的分割是否可能和“性灵文学”的理论是否正确，而在于周作人载道/言志的二元对立的策略和“性灵文学”的概念企图消解和反抗什么，凸现和表达什么。我们将《中国新文学的源流》放到1930年起周作人活跃的理论欲望和话语修复活动中去，将它置于30年“论语派”散文的流派发展中去，它的理论宣言的性质就变得非常明显了，它成为30年代性灵派文学和小品文发展的理论枢纽。

5. 小品文

1928年，朱自清在《论现代中国的小品散文》中高度评价现代散文的成就说：“这三四年的发展，确是绚烂极了：有种种的样式，种种的流派，表现着，批评着，解释着人生的各面，迁流曼衍，日新月异：有中国名士风，有外国绅士风，有隐士，有叛徒，在思想上是如此。或描写，或讽刺，或委曲，或缜密，或劲健，或绮丽，或洗炼，或流动，或含蓄，在表现上是如此。”[77]在中国现代文学中，散文的成就是最高的、最成熟的。而周作人又代表了小品散文的最高成绩，与鲁迅的杂文在现代散

文中构成了双峰并峙、二水分流的局面。1923年,周作人在《地方与文艺》中说:"近来三百年的文艺界里可以看出有两种潮流……飘逸与深刻。第一种如名士清谈,庄谐杂出,或清丽,或幽玄,或奔放,不必定含妙理而自觉可喜。第二种如老吏断狱,下笔辛辣,其特色不在词华,在其着眼的洞彻与措语的犀利。"[78]这正好可以移来形容周作人自己的小品文和鲁迅的杂文的不同风格。早在1922年,胡适在初步总结新文学的历史成就时就指出:"这几年来散文方面最可注意的发展,乃是周作人等提倡的'小品散文'。这一类的作品,用平淡的谈话,包藏着深刻的意味;有时很像笨拙,其实却是滑稽。这一类作品的成功,就可以彻底打破那'美文不能用白话'的迷信了。"[79]

1921年,周作人建立了区别于批评与议论而以叙述与抒情为主的自觉的"美文"概念。《自己的园地》以后就有意地选择和逐步归趋于平和冲淡的小品文。1925年11月,他在《雨天的书》序言中不满于"满口柴胡,殊少敦厚温和之气",而说:"我近来极慕平淡自然的境地。"[80]1926年8月,他在《艺术与生活》自序里宣布"以后想只作随笔了"。1928年11月,他在为俞平伯《燕知草》题跋时包含了提倡一种文学流派的意义:"我平常称平伯为近来的一派新散文的代表,是最有文学意味的一种,这类文章在《燕知草》中特别地多。我也看见有些纯粹口语体的文章,在受过新式教育的学生手里写得很是细腻流丽,觉得有造成新文体的可能,使小说戏剧有一种新发展,但是在论文——不,或者不如

说小品文,不专说理叙事而以抒情分子为主的,有人称他为‘絮语’过的那种散文上,我想必须有涩味与简单味,这才耐读,所以他的文词还得变化一点。以口语再加上欧化语,古文,方言等分子,杂糅调和,适宜地或吝啬地安排起来,有知识与趣味的两重的统制,才可以造出有雅致的俗语文来。”[81]

在周作人，小品文并不只是一个单纯的文学体裁的概念，小品文是与他的个人主义、自由主义文学思想互为表里内涵丰满的东西。小品文体现了他的文学理想和写作姿态。“小品文是文学发达的极致，它的兴盛必须在王纲解纽的时代。”他说：“一到了颓废时代，皇帝祖师等等要人没有多大力量了，处士横议，百家争鸣，正统家大叹其人心不古，可是我们觉得有许多新思想好文章都在这个时代发生，这自然因为我们是诗言志派的。小品文则在个人的文学之尖端，是言志的散文，它集合叙事说理抒情的分子，都浸在自己的性情里，用了适宜的手法调理起来，所以是近代文学的一个潮头，它站在前头，假如碰了壁时自然也首先碰壁。”[82]在他看来，小品文是政治专制和思想统制崩坏以后，自由宽松的氛围之中，个性的充分表现，纯粹性灵的自然流露。

周作人在《〈燕知草〉跋》里说:“中国新散文的源流我看是公安派与英国的小品文两者的合成,而现在中国情形又似乎正是明季的样子,手拿不动竹竿的文人只好避难到艺术世界里去。”英国的小品文,或称随笔,也有的把它叫做家常散文或絮语散文。胡梦华说:“这种散文

不是长篇阔论的逻辑或理解的文章,乃如家常絮语,用清逸冷隽的笔法所写出来的零碎感想的文章。"[83]厨川白村对于英国随笔形象生动的介绍因为鲁迅的翻译在中国产生了极大影响:"如果是冬天,便坐在暖炉旁边的安乐椅子上,倘在复天,则披浴衣,啜苦茗,随随便便,和好友任心闲话,将这些话照样地移在纸上的东西,就是 essay。兴之所至,也说些以不至于头痛为度的道理罢。也有冷嘲,也有警句罢。既有 humor(滑稽),也有 pathos(感愤)。所谈的题目,天下国家的大事不待言,还有市井的琐事,书籍的批评,相识者的消息,以及自己的过去的追怀,想到什么就纵谈什么,而托于即兴之笔者,是这一类的文章。"[84]《人间世》的发刊词就有它的影响。英国小品文发源于文艺复兴时代蒙田和培根的随笔,启蒙时期在艾狄生和《旁观者》杂志得到充分发育,后来出现了兰姆等杰出的专门的小品文作手。小品文是一种特殊的植物,它生长在文艺复兴、启蒙时代和英国这种特别的土壤和空气里不是偶然的。

1930 年 5 月,上海《语丝》停刊后不久,周作人、废名、俞平伯、徐祖正等人在北平创刊《骆驼草》周刊,在剑拔弩张的左翼文坛之外形成了一个文艺趣味浓厚、政治气氛淡化的纯文艺圈子。《骆驼草》周刊是《语丝》周刊的延伸与蜕变。这时周作人在理论上明确标举"言志派"散文。他逐步脱尽"人事的评论",从"社会批评"和"文明批评"转变为"独抒性灵",风格上由"浮躁凌厉"转入"平和冲淡"。1932 年、1934 年、1935 年,林语堂、陶元德在上海相继创办《论语》、《人间世》、《宇宙风》等小品文杂志,

倡导“性灵文学”,标举“闲适”与“幽默”。在《人间世》发刊词中称:“十四年来,中国现代文学唯一之成功,小品文之成功也。……盖小品文,可以发挥议论,可以畅泄衷情,可以摹绘人情,可以形容世故,可以札记琐屑,可以谈天说地,本无范围,特以自我为中心,以闲适为格调,与各体别,西方文学所谓个人笔调是也。故冶情感与议论于一炉,而成现代散文之技巧,《人间世》之创刊,专为登载小品文而设,盖欲就已有之成功,扶波助澜,使其愈臻畅盛。……宇宙之大,苍蝇之微,皆可取材,故名之为《人间世》。”[85]它明显地是对“集团文学”和“尖端题材”的反拨。一时之间,小品文蔚为潮流,左翼文坛为了与之抗衡,也不得不创办《芒种》、《太白》等小品文刊物,提倡“科学的小品文”。因此,当时有人说,1934 年的杂志年“其实可以说是小品文年”。[86]同时,周作人弟子编印了明清小品《冰雪小品》(《近代散文抄》),“海派”文人施蛰存编印了《晚明二十家小品》,左翼文人钱杏邨也编印了晚明小品和现代小品,互相呼应,推波助澜,形成了小品文热和晚明小品热。周作人《中国新文学的源流》用历史循环论将两者结合成了一种盛大的气势和潮流。他在《〈陶庵梦忆〉序》中就认为现代散文主要是受传统的影响。在《〈杂拌儿〉跋》里说:“现代的散文好像是一条湮没在沙土下的河水,多少年后又在下流被掘了出来;这是一条古河,却又是新的。”“这风致是属于中国文学的,是那样地旧,而又这样的新。”[87]周作人把传统名士派散文的丰姿复活在现代绅士派散文的态度里。

小品文发生于“五四”那种自由、个性、解放、宽容的时代氛围之中，并且在30年代多元化的空间中得以寄存。它充分体现了“五四”关于文学与自我、个性、心灵、情感的自由表现的理想。它是个性的充分展露，是自我的直接表现，是情感的自然流露，是心灵的自由漫步。它没有丝毫形式上的限制，是最自然、最自由和最个性的表现形式。小品文体现了一种自由的心境、无拘的态度和宽容的空气。它是周作人个人话语的最极端的表现形式，因此，周作人认为它是文学发展的极致。它包含了一种特别的社会思想和生活氛围，“觉得如在江村小屋，靠玻璃窗，喝清茶，同友人谈话”。[88]这是一种亲切、从容、平等、自由的气氛，一种典型的个人主义、自由主义写作姿态。

小品文是一种人生哲学和生活态度的反射。它是对于世俗生活的肯定、执著与热爱：“在不完全的现世享乐一点美与和谐，在刹那间体会永久。”[89]因此小品文是对于日常生活的仔细体味。从《北京的茶食》、《故乡的野菜》到《喝茶》，“我们固然也要听野老的话桑麻，市侩的说行市，然而友朋间气味相投的闲话，上自生死兴衰，下至虫鱼神鬼，无所不谈，无不可听”。[90]总之，必然包含了“深厚的人间味”。[91]然而同时又要能够超拔脱俗，达到“生活之艺术”。它必然地要有生活的余裕，要求心境的闲适。它是一种特别的人生境界、文化氛围、心理状态：“喝茶当于瓦屋纸窗之下，清泉绿茶，用素雅的陶瓷茶具，同二三人共饮，得

半日之闲,可抵十年的尘梦。"[92]周作人说:"我们于日用必需的东西以外,必须还有一点无用的游戏与享乐,生活才觉得有意思。" 这也就是所谓生活的艺术化,脱离了实用的洒脱的生活态度,丰厚的生活趣味,"安闲而丰腴的生活的幻想"[93],"心情上的润泽"[94]。

周作人理想的小品文是"要在文词可观之外再加思想宽大,见识明达,趣味渊雅,懂得人情物理"[95]。不仅要做到情感与理智的调和统一,而且还要有"一种气味"。[96]作者的性情和人格与文章浑然一体。布封说:"风格即人。"这种说法没有比放在小品文这里更恰当的了。周作人的小品文平和冲淡,体现了他清明的理性和从容的态度。此外,他小品文的特殊的"涩"味体现了他对于人生的独特的体味。

周作人的小品文体现了知识性与趣味性的统一。他的文章,丰富的知识已经化为智慧,消融在生活和艺术的情趣里,区别于学究的炫知弄学。无论是古今中外的典籍故实,还是民间故事、谚语、民谣、儿歌、笑话,都能化俗为雅,化腐朽为神奇。例如他的《苍蝇》一文,从小时候捉苍蝇的回忆,谈到苍蝇的种类以及有关苍蝇的谜语、各种"苍蝇玩物",谈到希腊路吉亚诺思的《苍蝇颂》里有关苍蝇的描写,说到苍蝇能够传染细菌的科学知识;从苍蝇"吸美"的习惯谈到希腊神话中有关苍蝇的传说;从苍蝇"固执与大胆"的特点,谈到法勃耳《昆虫记》里有关苍蝇生活的描写;从中国古诗里的苍蝇谈到日本俳句中成为"普通的诗料"的对于苍蝇的亲切感。他通过对这样一种

普通的昆虫的有关知识的旁征博引渲染出一个“温暖热闹的境界”。

注　释：

① 木山英雄：《周作人——思想和文章》，见张菊香、张铁荣编《周作人研究资料》，天津，天津人民出版社，1986。
② 许杰：《周作人论》，同上。
③ 周作人：《雨天的书·山中杂记之一》，长沙，岳麓书社，1987。
④ 周作人：《拥护宗教的嫌疑》，载《晨报》1922年4月5日。
⑤ 周作人：《谈虎集·一封反对新文化的信》，长沙，岳麓书社，1989。
⑥ 郭沫若：《文艺论集·序》，载《洪水》1卷7期（1925年12月）。
⑦ 周作人：《谈虎集·真的疯人日记》。
⑧ 周作人：《谈虎集·北沟沿通信》。
⑨ 周作人：《永日集·爆竹》，长沙，岳麓书社，1988。
⑩ 周作人：《雨天的书·与友人论国民文学书》。
⑪ 周作人：《雨天的书·黑背心》。
⑫ 周作人：《谈虎集·致溥仪君书》。
⑬ 周作人：《自己的园地·自己的园地》，长沙：岳麓书社，1987。
⑭ 何其芳：《两种不同的道路》，见《周作人研究资料》。
⑮ 周作人：《自己的园地·贵族的与平民的》。
⑯ 周作人：《自己的园地·旧序》。
⑰ 周作人：《自己的园地·文艺上的宽容》。
⑱ 周作人：《自己的园地·文艺的统一》。

⑲ 潘汉年:《徘徊十字街头》,载《幻洲》创刊号(1926年10月)。

⑳ 亚灵:《新流氓主义》,同上。

㉑ 周作人:《雨天的书·十字街头的塔》。

㉒ 鲁迅:《花边文学·"京派"与"海派"》,见《鲁迅全集》,第5卷,北京,人民文学出版社,1981。

㉓ 周作人:《泽泻集·序》,长沙,岳麓书社,1987。

㉔ 周作人:《谈虎集·两个鬼》。

㉕ 周作人:《发刊词》,载《语丝》1卷1期(1924年11月)。

㉖ 周作人:《谈虎集·序》。

㉗ 周作人:《谈虎集·怎么说才好》。

㉘ 周作人:《永日集·爆竹》。

㉙ 周作人:《知堂文集·序》,见钟叔和编《知堂序跋》,长沙,岳麓书社,1987。

㉚ 周作人:《谈虎集·后记》。

㉛ 周作人:《永日集·历史》。

㉜ 周作人:《苦竹杂记·孔德学校纪念日的旧话》,长沙,岳麓书社,1987。

㉝ 周作人:《看云集·闭户读书论》,长沙,岳麓书社,1988。

㉞ 周作人:《看云集·麻醉礼赞》。

㉟ 周作人:《人的文学》,载《新青年》5卷6号(1918年12月)。

㊱ 周作人:《妇女运动与常识》,载《妇女杂志》9卷1期(1923年11月)。

㊲ 周作人:《谈虎集·祖先崇拜》。

㊳ 周作人:《夜读抄·画蛇闲话》,长沙,岳麓书社,1987。

㊴ 周作人:《苦茶随笔·蔼理斯的时代》,长沙,岳麓书社,1987。

㊵ 周作人:《雨天的书·蔼理斯的话》。

㊶ 周作人:《瓜豆集·鬼怒川事件》,长沙,岳麓书社,1989。

㊷ 周作人:《桃园·跋》,见《知堂序跋》。

㊸ 周作人:《书房一角·原序》,见《知堂序跋》。

㊹ 周作人:《苦茶随笔·重刊〈袁中郎集〉序》,长沙,岳麓书社,1987;并参见《苦口甘口·我的杂学》。

㊺ 周作人:《看云集·闭户读书论》。

㊻ 周作人:《雨天的书·日记与尺牍》。

㊼ 周作人:《苦茶随笔·重刊〈袁中郎集〉序》。

㊽ 周作人:《药堂杂文·汉文学的前途》,北平,新民印书馆,1944。

㊾ 周作人:《苦口甘口·我的杂学》。

㊿ 周作人:《谈虎集·〈诃色欲法〉书后》。

51 周作人:《苦口甘口·我的杂学》

52 周作人:《苦茶随笔·关于命运》。

53 周作人:《瓜豆集·关于鲁迅》。

54 周作人:《瓜豆集·关于鲁迅之二》。

55 废名:《知堂先生》,见《周作人研究资料》。

56 胡适:《白话文学史·引子》,见《白话文学史》,1页,长沙,岳麓书社,1986。

57 胡适:《白话文学史·自序》,同上,12页。

58 唐德刚译注:《胡适口述自传》,259页,上海,华东师范大学出版社,1993。

59 周作人:《中国新文学的源流》,104页,北平,人文书店,1932。

60 同上,36页。

61 同上,34页。

62 周作人:《艺术与生活·自序》,长沙,岳麓书社,1989。

63 周作人:《泽泻集·〈陶庵梦忆〉序》。

64 周作人:《永日集·〈桃园〉跋》。"有闲"、"温泉"均是暗讽成仿

吾的典故,这也因此说明了周作人焦虑和失语的背景。

65 周作人:《致胡适》(1930.2.1),见《胡适来往书信选》,北京,中华书局,1979。

66 周作人:《看云集·自序》。

67 周作人:《看云集·〈草木虫鱼〉小引》。

68 周作人:《看云集·金鱼》。

69 周作人:《看云集·〈冰雪小品选〉序》。

70 周作人:《看云集·〈枣〉和〈桥〉的序》,长沙,岳麓书社,1988。

71 周作人:《夜读抄·希腊神话二》,长沙,岳麓书社,1988。

72 周作人:《苦茶随笔·关于命运》,长沙,岳麓书社,1987。

73 周作人:《苦竹杂记·后记》,长沙,岳麓书社,1987。

74 周作人:《秉烛谈·谈韩文》,长沙,岳麓书社,1989。

75 周作人:《中国新文学的源流》,87页。

76 陈子展:《公安竟陵与小品文》,见陈望道编《小品文和漫画》,上海,生活书店,1935。

77 朱自清:《论现代中国的小品散文》,载《文学周报》7卷20期(1928年11月25日)。

78 周作人:《谈龙集·地方与文艺》,长沙,岳麓书社,1989。

79 胡适:《五十年来之中国文学》,上海,申报馆,1924。

80 周作人:《雨天的书·自序二》。

81 周作人:《永日集·〈燕知草〉跋》

82 周作人:《看云集·〈冰雪小品选〉序》。

83 胡梦华:《絮语散文》,载《小说月报》17卷3号(1926年3月)。

84 厨川白村:《出了象牙之塔》,见《鲁迅全集》第13卷,164~165页,北京,人民文学出版社,1973。

85 《发刊词》,载《人间世》1卷1期(1934年4月)

86 许钦文:《关于小品文》,见陈望道编《小品文和漫画》,上海,生活书店,1935。

⑧⑦ 周作人:《永日集·〈杂拌儿〉跋》。
⑧⑧ 周作人:《雨天的书·自序一》。
⑧⑨ 周作人:《雨天的书·喝茶》。
⑨⓪ 周作人:《杂拌儿之二·序》,见《知堂序跋》。
⑨① 周作人:《泽泻集·爱罗先珂》。
⑨② 周作人:《雨天的书·喝茶》。
⑨③ 周作人:《雨天的书·北京的茶食》。
⑨④ 周作人:《泽泻集·爱罗先珂》。
⑨⑤ 周作人:《秉烛谈·谈笔记》。
⑨⑥ 周作人:《杂拌儿之二·序》,见《知堂序跋》。

七、沈从文与“京派”

在30年代“京派”与“海派”的论争中，沈从文在攻击“海派”文学的恶劣风气的时候，存心避嫌，极力要将茅盾、叶绍钧和鲁迅等作家和编辑从这种批评中排除出去。而鲁迅则自始即对沈从文所挑起的这场论争抱着明显的嘲讽和批评态度：“自从北平某先生在某报有扬‘京派’而抑‘海派’之言，颇引起了一番议论。”[①]鲁迅有意地要“误解”沈从文，将他归入“官的帮忙”的“京派”文人之中。

面对今天的文学格局，并且在今天的文化想象的引导下，研究者们强烈地倾向于将“海派”解读为文学的商业化，并且将左翼文坛置于这种论争的语义之外，这是明显地远离了历史的真实的。朱光潜作为当事人在1980年现身说法：“当时正逢‘京派’和‘海派’对垒。京派大半是文艺界旧知识分子，海派主要指左联。”[②]朱光潜的注解说明了30年代“京派”和“海派”的论争中能指和所指的滑动。这正如“自由人”和“第三种人”抱怨左翼把持文坛一样，“京派”的文学想象在根本上是与“左联”的巨大影响无法分开的。30年代在北京和上海分别形成了两大文化中心，并且形成了“京

派"和"左联"两分文学天下的格局。1933年,"京派"首领沈从文从"学衡派"吴宓手中夺取了《大公报·文学副刊》,与此同时,左翼在《申报·自由谈》上取代了"鸳鸯蝴蝶派"的位置。正如1921年文学研究会接编商务印书馆的《小说月报》象征新文学的正统和体制化一样,"京派"和《大公报·文学副刊》的结合以及左翼力量入主《申报·自由谈》充分说明了"京派"文学和左翼文学在30年代所占的巨大份额和支配地位。

上海是30年代文学的引擎。而北京自1928年6月北伐军驱逐北洋军阀改名北平后,失落了政治中心的地位,变为了一座"文化城"。在30年代意识形态的年代里,北平相对淡化的政治空气为一批自由知识分子提供了避风港,一批寄生于北平及其附近大学区内的学士文人,产生了一种相互趋近的思想倾向、生活态度、审美趣味和文学风尚。他们生活环境相对稳定和优裕,政治态度温和,审美趣味优雅保守,在文学上有着较为接近的审美化和风格化的共同追求。

"京派"的生成和存在是中国历史上千载难逢而又转瞬即逝没有了北京(因此"京派"的名字就像一种反讽)以后浮现在一种氛围和空气中的一段不真实的好时光。它是自由知识分子难以追怀的梦想,是历史中的一个反讽。钱钟书在抗战期间写的短篇小说《猫》中就曾经用一种调侃的笔调描写这群"上帝的选民":"在战事前几年……当时报纸上闹什么'京派':知识分子上溯到'北京人'为开派祖师,所以北京虽然改名北平,他们不自称'平派'。京派差不多全是南方人。那些南

方人对于他们侨居的北平的得意，恰像犹太人爱他们所入籍归化的国家，不住的挂在口头上。”在多事之秋的现代中国，“京派”是一个值得珍惜和可惜的存在，是值得生活在氛围和空气中态度温和的硬心肠的自由知识分子痛定思痛的一段历史。

1.“倾斜的塔”

美国学者邦尼·麦克杜哥在研究朱光潜的美学思想的一篇论文中一开始就将弗吉尼亚·伍尔芙对于现代英国作家的描述套用到中国现代作家的身上。伍尔芙把现代英国作家分为两代：1914年左右开始写作的一代和1925年开始写作的一代。“这两代的作家都住在塔上，出身于中产阶级，享受很花钱的教育，把他们抬高到普通人民之上。但是塔上所瞭望到的景象在第一次世界大战后发生了戏剧性的变化，不久塔本身不再安全了，开始倾斜到危险的程度。住在倾斜塔中的作家起初感到不安，接着感到自怜，然后又对引起他们不安的那个社会感到愤恨。伍尔芙继续说道，他们中大多数人——这是值得赞扬的——倾斜到左面去了，认识到他们的地位是建立在非正义和暴政上的。”麦克杜哥认为，这种描述大致也可以适用于同时期的中国文学。“从1925年开始，大多数青年作家发现他们越来越向左移动，他们的作品中也掺和着不安，自怜和愤怒：沃格耳教授称他们为现代文学中的‘靠不住的英雄’。……但是虽然在十九世纪二十年代和三十年代

发生了动摇中国社会基础的一次又一次的剧烈震动，朱光潜却没有像其他人一样向左倾斜，而是向古老的传统倾斜。”[3]朱光潜代表了30年代向以胡适为中心的上层知识阶级靠近的自由主义知识分子，其核心的部分就是所谓“京派”。

30年代所谓自由主义知识分子的标志与其说是来源于他们对于西方自由主义所持的信念（30年代自由知识分子内部在《独立评论》杂志上发生了著名的“民主”与“独裁”的论战，结果自由主义知识分子基本上倒向了独裁），不如说是对于共产主义政治的一种距离。当19世纪中叶，共产主义还只是欧洲上空的一个幽灵的时候，左倾的诗人海涅怀着对于粗暴的无产阶级将要取得政权，他们要毁坏文化以及诗人所喜爱的一切的预感和恐惧，1858年在他临死前不久写下了他对于未来的悲痛：

> 他们的时代尚未到来，但是安静的等待对那些未来将属于他们的人来说不是浪费时间。这种认为未来属于共产党人的看法，我是用最谨慎和诚惶诚恐的语气说出的，而且可惜的是，这种语气决不是假装出来的。确实，我只是怀着恐惧和不安的心情来思考这些阴森可怕的圣像破坏运动的拥护者将要取得统治地位的时代；他们将用他们粗糙的双手无情地打碎我非常珍惜的美丽的大理石雕像；他们将要破坏掉诗人那么喜爱的艺术的所有幻想；他们将要砍掉我的小夹竹桃林，在那里种土豆，而且（唉！……）食品杂货商将撕下我的

《歌集》的书页做纸袋，给未来的老妇人们装咖啡或鼻烟……尽管如此，——我坦率地承认，——这个与我的爱好和兴趣如此格格不入的共产主义给我的心灵留下了富有迷人的魅力，我无法摆脱的印象……[④]

在资本主义的罪恶世界之中，共产主义成为了 19 世纪知识分子的乌托邦，到 20 世纪发展成为了一种现实的政治运动。每个知识分子都必须对它作出“是”或“否”的肯定回答。俄国十月革命的领袖托洛茨基认为海涅对于共产主义的担心和忧惧是过虑了。立志做中国的革命诗人的蒋光慈在《无产阶级革命与文化》一文中引用了海涅上述的话以后，也乐观而善意地嘲讽海涅道：

多情的海涅啊！

你为什么多虑而哭泣呢？

在这个世纪里，革命给知识分子带来了无穷的魅力和兴奋。“文艺上的与政治的前卫派，由于憎恨既成的或失序的局面，相互勾结。换言之，革命论从‘反叛的声威’中获得普遍的声望。”[⑤]然而，革命也是知识分子的一个严峻的考验。革命不仅猛烈地摧毁了知识分子宝贵的文化、艺术和博物馆，而且尤其要无情地毁灭知识分子异常珍惜的个性、自由、理性和幻想，排斥他们细腻、敏感、丰富的内心生活。在 1927 年大革命高潮的狂热中，鲁迅集中思考过革命和知识阶级的问题。鲁迅清醒地指出，革命有婴儿，也有污秽和血，革命并没有特别优待知识分子的理由，并且用俄国革命诗人

叶赛宁等人自杀的例子说明知识分子最终要碰死在他们所讴歌的革命的碑上。1927年10月，鲁迅刚到上海不久就发表了《关于知识阶级》的演讲。他说“知识阶级”一词是爱罗先珂在“五四”时讲演《知识阶级及其使命》时提出的。“他骂俄国的知识阶级，也骂中国的知识阶级，中国人于是也骂起知识阶级来了；后来便要打倒知识阶级，再利害一点，甚至于要杀知识阶级了。”⑥

在大革命中，知识阶级发生了急剧的动摇、崩溃、分化和转向。冯雪峰在《革命与智识阶级》中说：

> 对于智识阶级，和对于别的人一样：革命成为一个可怕的东西。这并不是因为它的“咆哮狞猛”，它的旋风的暴力；而是因为这暴力，是无法抵抗的，要抵抗是理由穷屈，理智所不能答应的。革命毫无情面地，将不止夺去了保障你底肉体的物质的资料，它是并要粉碎你底精神的生活的一切凭依。它粉碎了你的自尊，粉碎了你的灵魂。从前一切尊贵的，神圣的，不朽的东西，都成了失了色的死的东西；而且这一切，都是通过你自己的眼，你无法使他不真实，如一个梦——革命所以是可怕的东西。⑦

夏丏尊在《智识阶级的运命》中描绘了现代知识分子的历史困境。他们一方面痛恨资产阶级的支配和压迫，“智力对于金力的争抗，阵容不得不改变了。所谓‘士气’，已逐渐消失。……画家的画，无论怎样名贵，有购买力的是富人，文学者的作品如不迎合社会一般的心理，虽杰作亦徒然。所以，在现在，一切智识阶级都已

屈服于金力之下”，因此知识阶级必然地仇视资本主义。然而，另一方面他们又更恐惧无产阶级的崛起。“如果有一日劳动者真觉醒了，真正的‘劳动运动’实现以后，智识阶级的地位怎样?不消说是愈不堪的。”⑧

1928年无产阶级革命文学的倡导中，鲁迅感觉到“不远总有一个大时代要到来”。同时对于创造社倡导的无产阶级革命文学运动又不无忧虑：“所怕的只是成仿吾们真像符拉特弥尔·伊力支一般，居然‘获得大众’；那么，他们大约更要飞跃又飞跃，连我也会升到贵族或皇帝阶级里，至少也总得充军到北极圈内去。译著的书都禁止，自然不待言。”⑨

1928年2月，在大革命严峻的阶级对垒和知识阶级的危机中，在北京的朱自清一方面清醒地意识到“中国现在是一个进向大时代的时代”，另一方面强烈地体验到“被追逼，被围困的心情”。他发出了“那里走”的疑问。他认为，自从1917年文学革命以来，中国革命已经经历了三个步骤：从自我的解放到国家的解放，从国家的解放到 Class Straggle，而现在阶级斗争已经是“一个世界的波浪”。阶级斗争使社会结构和价值标准发生了前所未有的颠覆和崩溃。这是空前规模和无比残酷的阶级的殊死决战。他既惧怕无产阶级阶级斗争的暴力，同时又无法反驳和抗拒无产阶级阶级斗争的历史合理性和巨大逻辑力量，并且对于建立在不合理和非正义之上的自己阶级的统治充满了怀疑。“我们说，那一些人都是暴徒，他们毁掉了我们最好的东西——文化！‘我们诅咒他们！’‘我们要复仇！’但这是我们的

话，用我们的标准来评定的价值；而我们的标准建筑在我们的阶级意识上，是不用说的。他们是在企图着打倒这阶级的全部，尚何有于区区评价的标准？我们的诅咒与怨毒，只是'我们的'诅咒与怨毒，他们是毫无认识的必要的。他们可以说，这是创造一个新世界的必要的历程！""枪与炸弹和血与肉打成一片的时候，总之是要来的。近来的广州的事变，杀了那么些人，烧了那么些家屋，也许是大恐怖的开始吧！"

朱自清认为，在这样一个阶级斗争的大时代里，"一切权力属于党。在理论上，不独政治，军事是党所该管的；你的一切的生活，也都该党化。党的律是铁律，除遵守与服从外，不能说半个'不'字。个人——自我——是渺小的；在党的范围内发展，是认可的，在党的范围外，便是所谓'浪漫'了。这足以妨碍工作，为党所不能容忍。……党所要求于个人的是牺牲，是无条件的牺牲"。作为从"五四"中成长起来的个人主义、自由主义知识分子，对于个人与自由的价值的珍惜，使他无法融入到任何一个集团中去，他既不愿参加革命的集团，也不愿依附反革命的集团，他只能清醒地目睹自己阶级没落的命运。"我解剖自己，看清我是一个不配革命的人！……我在 Petty Bourgeoisie 里活了三十年，我的情调，嗜好，思想，论理，与行为的方式，在在都是 Petty Bourgeoisie 的；我彻头彻尾，沦肌浃髓是 Petty Bourgeoisie 的。离开了 Petty Bourgeoisie，我没有血与肉。""我既不能参加革命或反革命，总得找一个依据，才可姑作安心地过日子。我是想找一件事，钻了进去，

消磨了这一生。”[10]朱自清对自己进行了严格的、无情的自剖，他清醒地意识到自己阶级行将没落的命运，他们力图逃避时代的风暴。

五四新文化运动落潮以后，新文化阵营就开始发生明显的分裂，胡适为代表的右翼知识分子提倡“整理国故”，逐步与时代、社会脱节，而李大钊、陈独秀等左翼知识分子开始深入民间社会和下层群众。在1925年以后，中国社会开始进入急剧变化的时代，大革命使知识分子面临着新的历史选择，王国维自杀，创造社急剧左倾，朱自清、闻一多所代表的许多个人主义的、自由主义的知识分子走进了学术的象牙之塔里，以躲避时代政治的大风暴，而“周氏兄弟”也在这时候最终走上了不同的道路。

大革命的到来，尤其是1928年无产阶级革命文学的倡导，使中国文坛发生了比“五四”文学革命更为剧烈的、巨大的裂变，随着无产阶级阶级斗争意识形态的突现，中国新文学和新文坛迅速地形成了新的分野。当鲁迅、创造社和太阳社等革命文学的力量组成了“左联”以后，“现代评论派”、“新月派”和“语丝派”等远离革命文学的势力自然地接近起来，在北京特定的政治、经济和文化环境和氛围中形成了“京派”的文人圈子。

2.“京派”与“海派”

“京派”并不是一个严格的流派概念，也无法用单

纯的政治概念来范围，更不是一个纯粹的地域概念。“京派”概念的形成和流行无疑和30年代“京派”和“海派”的那场论争相关。

“京派”和“海派”的论争是由“京派”大师沈从文首先发动的。1927年底，沈从文离开新文学的首都北京到新的文化中心上海去。1933年夏天，沈从文重新返回北平的时候，他已经开始成为北方文坛的领袖。1933年10月，沈从文在他刚刚主持的《大公报·文艺副刊》上发表了《文学者的态度》一文，指斥“一群玩票白相文学作家支持着所谓文坛的场面”，“这类人在上海寄生于书店、报馆、官办的杂志，在北京则寄生于大学、中学以及种种教育机关中”。他们“以放荡不羁为洒脱”，“以终日闲谈为高雅”，不事创作而专重广告。他说，“假若我们对于中国文学还怀了一份希望，我觉得最需要的就是文学态度的改变。”[①] 沈从文批评了浮薄的风气，提倡一种严肃的创作态度。

沈从文的《文学者的态度》发表后，在上海的苏汶在《现代》杂志上发表了《文人在上海》为“海派”辩护。尽管《文学者的态度》不只是针对“海派”，也没有出现“京派”、“海派”字样，但是苏汶联系沈从文在别的文章中有“京派”、“海派”之说和对“海派”文学的屡屡非议，因此抱怨上海的文人“时常被不居留在上海的文人带着某种恶意的称为‘海派’”。他承认上海文人的生活明显地受着金钱的支配，创作带有明显的商业化色彩：“上海社会的支持生活的困难自然不得不影响到文人，于是在上海的文人，也像其他各种人一样，要钱。再一

层，在上海的文人不容易找到副业（也许应该说‘正业’!），不但教授没份，甚至再起码的事情都不容易找，于是在上海的文人更急迫的要钱。这结果自然是多产，迅速的著书，一完稿便急于送出，没有闲暇搁在抽斗里横一遍竖一遍的修改。这种不幸的情形不幸是有，但我不觉得这是可耻的事情。”他从创作环境和文人生活方式的差别出发，反对“不问一切情由而用‘海派文人’这名词把所有居留在上海的文人一笔抹杀”。他从实际出发为“海派”文学的商业化倾向进行辩护。他说：“也许有人以为所谓‘上海气’也者，仅仅是‘都市气’的别称，那么我相信，机械文化的迅速的传布，是不久就会把这种气息带到最讨厌它的人们所居留的地方去的。”[12] 这就更明显地把“海派”文化作为普遍的现代文化来历史主义地给予合理的肯定了。

针对苏汶的辩解，沈从文专门写了《论“海派”》一文。明确定义：“‘名士才情’与‘商业竞卖’相结合，便成立了我们今天对于海派这个名词的概念。”他进一步对“海派”的名词作了详细的说明：“‘投机取巧’，‘见风使舵’，如旧礼拜六派一位某先生，到近来也谈哲学史，也说要左倾，这就是所谓海派。如邀集若干新斯文人，冒充风雅，名士相聚一堂，吟诗论文，或远谈希腊罗马，或近谈文士女人，行为与扶乩猜诗谜者相差一间。从官方拿到了点钱，办什么文艺会，招纳子弟，哄骗读者，思想浅薄可笑，伎俩下流难言，也就是所谓海派。感情主义的左倾，勇于狮子，一看情形不对时，即刻自首投降，且指认栽害友人，邀功牟利，也就是所谓海

派。因渴慕出名,在作品之外去利用种种方法招摇;或与小刊物互通声气,自作有利于己的消息;或每书一出,各处请人批评;或偷掠他人作品,作为自己文章;或借用小报,去制造旁人谣言,传述撮取不实不信的消息,凡此种种,也就是所谓海派。”沈从文一再声明海派作家、海派风气同上海的文人不是一回事,“海派作家及海派风气,并不独存于上海一隅,便是在北方,也已经有了些人在一些刊物上培养这种‘人才’与‘风气’。”同时还强调“茅盾、叶绍钧、鲁迅,以及大多数正在从事于文学创作的杂志编纂人”不属于海派,但是实际上,他在文章中不仅把“海派”和上海基本上等同了起来,而且把“北方文学者”和“海派”对立了起来。他说:“海派如果与我所诠释的意义相近,北方文学者,用轻视忽视的态度,听任海派习气存在发展,就实在是北方文学者一宗罪过。”[13]因此,沈从文在文章中的立足点和攻击的方向是一目了然的。

沈从文与苏汶的争论,很快引起京沪文坛的广泛关注,特别是上海文人作出了强烈的反应。曹聚仁针对沈从文对于上海文坛的贬低和攻击说:“胡适博士,京派之佼佼者也,也讲哲学史,也谈文学革命,也办《独立评论》,也奔波保定路上,有以异于沈从文先生所谓投机取巧者乎?曰:无以异也。海派冒充风雅,或远谈希腊罗马,或近谈文士女人;而京派则独揽风雅,或替摆仑出百周纪念千周纪念,或调寄《秋兴》十首百首律诗,关在玻璃房里,和现实隔绝;彼此有以异乎?曰无以异也。海派文人从官方拿到了点钱,办什么文艺会,招

纳子弟，吃吃喝喝；京派文人，则从什么文化基金会拿到了点钱，逛逛海外，谈谈文化；彼此有以异乎？曰无以异也。"[14] 曹聚仁有力地嘲弄了自命风雅脱俗的"京派"文人。

"京派"文人以居高临下的姿态主动挑起了这场论战，是北方文坛对于上海文坛下的战书，北方文坛早已稳操胜券。因此北方文坛冷眼旁观，上海文坛则一片哗然。有人提出"谁是'海派'"，说"在上海的非'海派'文人应该自己来澄清，不必麻烦'京派'文人劳师远征"。[15] 杨邨人在《文化列车》第9期上发表了《滚出文坛吧，海派！》，把沈从文堂皇的文学宣言演变成了一出文坛闹剧。

鲁迅也写了《"京派"与"海派"》的文章，对"京派"和"海派"的文化现象作出了高屋建瓴的剖析："北京是明清的帝都，上海乃各国之租界，帝都多官，租界多商，所以文人之在京者近官，沿海者近商，近官者在使官得名，近商者在使商获利，而自己也赖以糊口。要而言之，不过'京派'是官的帮闲，'海派'则是商的帮忙而已。但从官得食者其情状隐，对外尚能傲然，从商得食者其情状显，到处难于掩饰，于是忘其所以者，遂据以有清浊之分。而官之鄙商，固亦中国旧习，就更使'海派'在'京派'的眼中跌落了。"[16] 鲁迅对于"京派"和"海派"的分析异常透彻，可以说是一针见血地道出了两种不同的文学风气的本质区别。

对于文学的消费性和商业化倾向的批评无疑是"京派"和"海派"论争的重要的也是最明显的背景。

“京派”和“海派”的对立成为了30年代沈从文文化想象与文化批判的姿态与方式。“京派”和“海派”两种不同的、甚至对立的文化想象方式无疑为我们30年代文学史的叙述提供了另一种可能的方式。对于“海派”文学的贬斥与批评无疑成为了沈从文思想的重要内容。在京海论争的前后，沈从文在《郁达夫张资平及其影响》、《论穆时英》、《新文人与新文学》、《谈谈上海的刊物》等文中对于上海以及“海派”文人的创作进行了尖锐的批评。他指责张资平“成了‘能生产’的作者”，迎合“大众”，“造了一个卑下的低级的趣味标准”。他说：“承继《礼拜六》，能制礼拜六派死命的，使上海一部分学生把趣味掉到另一方向的，是如良友一流的人物。这种人分类应当在新海派。他们说爱情，文学，电影以及其他，制造上海的口胃，是礼拜六派的革命者。”[17]他认为穆时英的作品是“假艺术”，“适宜于写画报上作品，写装饰杂志作品，写妇女、电影、游戏刊物作品”。他批评《圣处女的感情》说：“这些作品若登载上述各刊物里，前有明星照片，后有‘恋爱秘密’译文，中有插图，可说是目前那些刊物中标准优秀作品。”他指出穆时英的创作“有向主顾定出货的趋势”。沈从文抨击了张资平、穆时英等“海派”文人文化生产的性质，及其消费性与商业化的倾向。同时，他又把张资平、穆时英等“海派”文学和上海文化本身联系起来。他认为穆时英的创作“以都市男女为主题，可说是海上传奇”。[18]他说：“张资平作品的读者，在上海，应当比别的作家的读者为多，才不是冤屈。”[19]在对“海派”文学消费性和商

业性的批评中，沈从文提出了文学的“永久性与普遍性”的要求。[21]不是将文学当作取巧邀功的工具，而是“将文学当成一种宗教”[21]。

沈从文所制造的京沪对立及其对于“海派”的批评，实际上隐含了对于将上海作为大本营的左翼文学的某种批评。他在《郁达夫张资平及其影响》中将北平和上海两大文坛对立起来：“一个因守了白话运动所标的实在主义，用当时所承受的挪威易卜生以及俄国几个作家思想，作为指导及信仰，发展到朴素实在一面去。一个则因为缺少这拘束，且隐隐反抗这拘束，由上海创造社作大本营，挂了尼采式的英雄主义，或波特莱尔的放荡颓废自弃的喊叫，成了到第二次就接受了最左倾的思想的劳动文学的作者集团，且取了进步的姿态，作高速度的跃进。”“但基础，这些人皆是筑于一个华丽与夸张的局面下，文体的与情绪的，皆仍然不缺少那‘英雄的向上’与‘名士的放纵’相纠结，所以对于‘左倾’这意义，我们从各作者加以检察，似乎就难于随便首肯了。”[22]我们注意到沈从文对“海派”“商业竞卖”的批评，忽视甚至曲解了他对于“名士才情”的批评。他也像鲁迅一样将创造社视为“才子＋流氓”。

总而言之，沈从文对于“海派”的批评中，对于文学商业化的批评只是其文本的表层的意义，其深层的意义则是政治性的。因此，他在《关于海派》中说明他发难的动机道：“正值某种古怪势力日益膨胀，多数作家皆不能自由说话的此时，什么人从我所提出的一个问题来加以讨论，想得出几个办法；或是从积极方面来消

灭这种与恶势力相呼应的海派风气，或是从消极方面能制止这种海派风气与恶势力相结合。”他对政治势力对文学的干涉和利用不满。而这场“京派”与“海派”的论战远违了他的初衷，有的“装成看不明本文”，“故意说些趣话打诨”，因此对论争感到“极失望”。[23]

40年代，沈从文在《白话文问题》和《新的文学运动与新的文学观》等文中对于文学的政治化与商业化的激烈批评，有助于我们领会和解读30年代“京派”与“海派”的论争中“海派”这一能指的复杂内涵。沈从文说：“谈及文学运动分析它的得失时，有两件事值得我们特别注意：第一是民国十五年后，这个运动同上海商业结了缘，作品成为大老板商品之一种。第二是民国十八年后，这个运动又与国内政治不可分，成为在朝在野政策工具之一部。”他认为30年代的文学运动使文学“成为商业与政策附属物”，作家“趋时讨功”，“朝秦暮楚”。“这风气到民二十左右即见出端倪，民二十四以后，情形更加分明，民二十六以后，且有人什么事也不作，却以‘文化人’身份到处招摇活动的。”[24]

1933～1934年“京派”与“海派”的论战的发生是“京派”的形成与开展的一个重要标志。尽管“京派”并没有严格的内涵，但是“京派”却有了一条比较明显的边界。旧的对抗已经失去了意义，文坛已经完成了“移行”。“语丝派”和“现代评论派”的对立和梁实秋的古典主义对于“五四”浪漫主义的批评都已因为文坛结构的改变失去了意义，在与左翼的疏离中，他们形成了自由主义的文人集团。

3."京派"的形成

“京派”的形成是特殊的政治、文化和生活环境的产物。“京派”自命为五四新文学运动和新文化运动的正统。以胡适、周作人、沈从文等人为代表的自由知识分子自觉努力地对“五四”进行文学的、文化的、非政治的阐释。他们继承了“五四”有关民主、自由、科学、个性、理性等现代自由主义和个人主义的价值观念。他们一方面对于专制政治不满，另一方面对群众运动怀疑。1928年北伐结束以后，政治中心南移，而五四新文化运动为北平留下了广大的文化空间。1928年，北平有国立九校、部立五校、著名私立五校，以及公立和教会大学两校等二十多所大学，当局有意以北平为中心建立平津保北平大学区，北平成为一座“文化城”，使北平远离了南京那种浓厚的政治空气。大学是“京派”生存的根据地，大学以及其他文化机构为北平的知识分子提供了相对优裕的、稳定的生活环境，不同于上海浓厚的商业色彩。这些有着共同的政治思想取向的知识分子在北京这种适宜的环境中聚结生长起来，形成了一个在政治思想、文学趣味和创作风格比较接近和一致的“京派”文人集团。他们对政治相对冷淡和不信任，专心从事文化建设，而北平又为他们提供了一个远离时代风雨的象牙之塔，因此在这样一个相对孤立、封闭、静止、自足的环境中形成了一种温和、从容、舒缓、闲适、雅致的生活态度和文学风格，和上海那

种峻急、尖锐、紧张、艳异、变幻的风格明显不同。

优雅的、经常性的沙龙聚会是“京派”形成和活动的重要方式之一。它将北平的文人组织起来，形成相对固定的封闭的文人圈子和文学共同体，形成了一个有机的公共领域。这不仅使他们在内部交流中产生一种凝聚的作用，而且也使他们和社会之间产生了一种离心力和疏离感。例如新月诗派的形成就和闻一多的家庭沙龙有关。30年代，类似的沙龙有林徽因、朱光潜等的沙龙。后来沈从文回忆说：“北方《诗刊》结束十余年……北平地方又有了一群新诗人和几个好事者，产生了一个读诗会。这个集会在北平后门慈慧殿3号朱光潜先生家中按时举行，参加的人实在不少。北大有梁宗岱、冯至、孙大雨、罗念生、周作人、叶公超、废名、卞之琳、何其芳诸先生，清华有朱自清、俞平伯、王了一、李健吾、林庚、曹葆华诸先生，此外尚有林徽因女士、周煦良先生等等。这些人或曾在读诗会上作过关于诗的谈话，或者曾把新诗、旧诗、外国诗当众诵过、读过、说过、哼过。大家兴致所集中的一件事，就是新诗在诵读上，究竟有无成功可能？新诗在诵读上已经得到多少成功？新诗究竟能否诵读？差不多集所有北方新诗作者和关心者于一处。”[25]文艺沙龙作为文学交流和文人聚结的空间，它比文学杂志、文学副刊等媒体形成更为有机的、稳定和紧密的文学共同体。文艺沙龙一方面是以思想倾向、文学观念和创作风格的趋近或相容而结成，另一方面最终又通过自由讨论将这种思想倾向和文学风格调和发展和传播出去。沙龙缔结的稳固

的文人圈子为某种文学风格和流派的形成创造了条件和环境。

期刊和文学副刊等媒体是“京派”形成的重要条件。它们是文学风格和流派的载体，为文学风格和流派的存在提供了物质的空间和依据。朱光潜在回忆沈从文30年代的文学活动时说：“他编《大公报·文艺副刊》，我编商务印书馆的《文学杂志》，把北京的一些文人纠集在一起，占据了这两个文艺阵地，因此博得了所谓‘京派文人’的称呼。”[26] 朱光潜直言不讳地道出了媒体在现代文学流派和活动中的组织功能和文学流派与媒体的依存关系。

1930年5月废名编辑出版的《骆驼草》周刊是最早的具有自觉的“京派”色彩的刊物。同1930年2月“左联”成立以后上海风起云涌的左翼文学期刊相对照，它明确地以“秀才”相标榜，保持纯文艺的倾向，对于社会现实采取旁观的态度，不卷入政治的漩涡之中。它既有历史的内在的依据和理论上的自足性，但是它又不是一个纯粹的、孤立的文学现象。它在宏观上显示了京沪文坛的对抗性以及对于北方文坛巨大的影响力和凝聚力。

“京派”的开展和京沪两大文坛的形成是在1933年沈从文来到北平编辑《大公报·文艺副刊》之后，而1933～1934年“京派”与“海派”的论争成为“京派”成熟和壮大的一个重要标志。“京派”和“海派”论争中的“京派”的含义和文学史上“京派”的含义并不是完全重叠的，但是“京派”和“海派”论争的爆发显示了“京派”

的独立存在以及雄视文坛的气势。他们自居为文坛的正统和中心，"五四"新文学的正宗传人。也就在这时，"京派"已经逐步消融了原来的"现代评论派"、"新月派"、"语丝派"等界限、势力和理论主张与创作风格，和上海左翼文坛形成了新的分野，正是上海文坛的存在隐隐规约了"京派"的发展方向和存在形态。30年代，《大公报·文艺副刊》成为了北方文坛和文学活动的枢纽。在上面发表作品的有朱自清、俞平伯、周作人、废名、凌叔华、何其芳、李广田、卞之琳、沈从文、冰心、靳以、杨振声、萧乾、芦焚、陈梦家、林庚、冯至、孙毓棠、朱光潜、李健吾、李长之、叶公超、梁实秋、林徽因、梁宗岱、孙大雨以及胡适等人。在"京派"刊物上发表作品的并不一定都是"京派"文人，但是却又是"京派"阵营的展示。1936年，林徽因编选了《大公报文艺丛刊小说选》。1936年设立"大公报文艺奖"。通过颁奖进一步扩大他们在文坛的影响，并且把他们的艺术主张与倾向凸现出来和传播出去。

1934年，巴金、郑振铎从上海来到北京，他们和原来在北平的靳以、卞之琳等人共同创办了《文学季刊》和《水星》杂志。这进一步说明了北方文坛的某种特殊的吸附力和凝聚力。他们自觉地发扬"五四"新文学的传统，显示纯正的、健康的文学品格。李长之、杨丙辰编辑出版的短命的《文学评论》明确体现了"京派"文学的立场和理想："我们有三大目标，从文艺创作之根本原则，建设文艺美学，以文艺美学的应用，而致力于文艺批评，又以文艺批评的应用，贡献为文艺教育。"他

们说:"所以第一,我们愿意是健康的;儿嬉是我们所不屑,胡闹是我们所不肯,消闲是我们所不忍,所以,第二,我们愿意是严肃的;尽管有的刊物是为的'党',为的'派',为的'帮',但我们认为文学是为人类的,所以,第三,我们愿意是公正的。"㉗

1935年,华北危机,一批"京派"作家开始陆续离开北平,《水星》、《文学季刊》相继停刊。《文学季刊》在《告别的话》里说:"文学是消磨生命和精力的东西。在太平的时候我们似乎也需要一些教授和博士,学者和文家来粉饰我们这民族的光荣。那时我们也许可以安安稳稳地跟在商人后面高谈文化。然而我们现在却没有这种余裕。""我们知道文学性不是没有生命的活颏,离了时代就没有文学。所以当一代青年的渴望应该用行为来表现的时候,我们也就毅然地牺牲了季刊的两年的可以说是光荣的存在而毫不顾惜了。"㉘这说明了"京派"对于文学的认识与态度,他们认为文学和生活之间有必然的艺术距离,但是文学又无法脱离时代的关系,他们反对"为艺术而艺术"的主张。

在抗战爆发前夕险恶的政治环境中不断萧条的"京派"仍在谋求振作和发展。1936年,萧乾筹办《大公报》上海版。1936年10月,卞之琳、孙大雨、梁宗岱、冯至和戴望舒等人在上海创办《诗刊》,它是一份明显的以风格流派为特征的刊物。1936年6月,《文学季刊》由《文季月刊》"以新生的姿态复活"。1937年5月,朱光潜创办了《文学杂志》,尽管它迅速随着抗战爆发而停刊,但是在抗战胜利后再次出版,延续了"京派"的生

命力量。朱光潜写的发刊词《我对于本刊的希望》后来明确题为《理想的文艺刊物》。他一方面不满中国旧有的“文以载道”观念以“为阶级”、“为革命”、“为阶级意识”的名义在“前进”作家手里复活；另一方面反对“落伍”作家由于对于时代潮流的反动而“超然”。这说明了沈从文、朱光潜等人对于周作人等人对于左翼文学由消极的抵抗而走上幽默、闲适的“趣味的恶化”的道路的批评和矫正。针对周作人将新文学运动从新文化运动分离而使文学走上歧途，因此朱光潜重新对新文学和新文化运动进行整合。他一方面继承了自由主义“自由生发，自由讨论”的立场和原则，另一方面主张文艺与文化思想的密切关联，认为新文艺是一种新思想与新人生观，是一种新的思想文化。他主张阿诺德“广义的批评”，“多方面的调和与自由发展”，形成“健全的人生观与文化观”以及“纯正文艺的趣味”。[29] 然而很快朱光潜的理想就毁灭于战争的炮火之中了，战争轰毁了“京派”的“象牙之塔”。

4．朱光潜的美学思想

朱光潜是“京派”的重要理论家，他为“京派”奠定了美学的基础。1928年前后，朱光潜给《一般》所写的通信后来结集为《给青年的十二封信》，对青年学生产生了很大的影响，后来他又出版了《文艺心理学》、《谈美》等文艺美学论著。左翼将《一般》杂志称为“超然派”。“那夏丏尊、朱光潜、丰子恺一班先生（丰子恺已

皈依佛教了),已经有把稳的饭碗,上了年纪,修养已随岁月而俱深,很想过些升平日子,对于你们青年恐怕是扰乱天下国家的不良分子,不得不防范之,警戒之,于是有这'青年慈航普渡太上感应篇'的《给青年十二封信》之作。"[30]

朱光潜通过立普斯的"移情说"、布洛的"心理距离说"、克罗齐的"表现说"以及斯宾塞等人的"游戏说"等现代西方美学思想建立了他的艺术创造与欣赏的理论。他认为,我们对于事物可以有科学的、实用的和艺术的三种不同的价值态度,它们分别表现为真、善、美三种不同的价值方式。他把美感从科学的、实用的态度中区别出来,他认为艺术美感带有直觉、超然、自足的特点。他说:"美感经验是一种极端的聚精会神的心理状态。全部精神都聚会在一个对象上面,所以该意象就成为一个独立自足的世界。"朱光潜强调艺术世界的封闭性和自足性,以及超脱性。"艺术所摆脱的是日常繁复错杂的实用世界,它所获得的是单纯的意象世界。意象世界尽管是实用世界的回光返照,却没有实用世界的牵绊,它是独立自足,别无依赖的。比如一个画家在聚精会神地欣赏一棵古松,那棵古松对于他便成为一个独立自足的世界。在观赏的一刹那中,他忘却这棵古松之外还另有一个世界。"[31]他认为"艺术是形象的直觉",而直觉是一种"脱净了意志和抽象思考的心理活动",直觉的"孤立绝缘的意象叫做'形象'"。[32]他接受了克罗齐艺术是"形象的直觉"的观念,同时也对克罗齐艺术的"传达"的解释和价值论上所表现出来

的浪漫主义倾向进行了批评和修正，体现了他的某种保守立场。[33]

朱光潜接受了布洛的"心理距离说"，强调艺术美感和距离的关系。他说："要见出事物本身的美，我们一定要从实用世界跳开，以'无所为而为'的精神欣赏它们本身的形象。总而言之，美和实际人生有一个距离，要见出事物本身的美，须把它摆在适当的距离之外去看。"他批评古代韩愈的"文以载道"和现代"革命文学"的"以文学为宣传的工具"的观点"都是把艺术硬拉回到实用的世界里去"。[34]他认为，如果我们不能跳脱实用的圈套，把世界摆在一种距离以外，就无法获得事物的美感。他举海雾的例子来解释和说明"心理的距离"和美感经验的关系。乘船的人在海上遇着大雾，造成呼吸不灵便，路程被耽搁，以及航行的危险，因此是一件不畅快的事情。但是如果换一种观点，把这些实际的利害都抛开，姑且聚精会神地去看海雾这种现象本身，海雾却成了一种绝美的景致。在前一种经验里，海雾只是实用世界的一片段，实际生活使你不得不讨厌这耽误航程带危险性的海雾。"换句话说，你和海雾的关系太密切了，距离太接近了，所以不能用'处之泰然'的态度去欣赏它。在后一种经验中，你把海雾摆在实用世界以外去看，使它和你的实际生活中间存有一种适当的'距离'，所以你能不为忧患休戚的念头所扰，一味用客观的态度去欣赏它。这就是美感的态度。"朱光潜认为，艺术一方面必须和实用世界隔着一重距离，另一方面又不能不是人生的返照；它既要从实际生活

中跳出来，同时又不能脱尽实际生活，这就是“距离的矛盾”。“创造和欣赏的成功与否，就看能否把‘距离的矛盾’安排妥当，‘距离’太远了，结果是不可了解；‘距离’太近了，结果又不免让实用的动机压倒美感，‘不即不离’是艺术的一个最好的理想。”他从“距离的矛盾”的原理出发批评了“为艺术而艺术”的浪漫主义艺术口号和弗洛伊德派的文艺为欲望升华说各自的偏颇。它们或是艺术和人生“距离”得太远，或是艺术和本能情感的“距离”太小。同样，现代文艺中写实主义和理想主义的争执也可以由“距离”的原则来加以解决。它们对于“距离”一个是太过，一个是不及。他反对极端的理想主义或极端的写实主义。他认为艺术是经过了选择和想象改造了的现实，所以并没有严格的写实主义存在。相反，理想主义离开现实而纯任想象，结果往往不是空疏就是荒渺无稽，使人无法了解，所以根本不能引起兴趣，打动情感。他认为：“艺术是一种精神的活动，要拿人的力量来弥补自然的缺陷，要替人生造出一个避风息凉的处所。它和实际人生之中应该有一种‘距离’。主观的经验须经过客观化而成意象，才可表现于艺术。至于经验的选择也不免有意地或无意地受情感和想象的支配。所以严格地说，凡是艺术都必带有几分理想性，都必是反对极端的写实主义的。极端的写实主义在理论上很难成立。”[35] 朱光潜试图修正浪漫主义与现实主义的艺术观点，他认为艺术世界是一个与现实“不即不离”的境界。这也就是沈从文所谓“梦与现实的结合”的观点。

朱光潜对悲剧的解释也包含了"距离说"的知识背景。他根据尼采《悲剧的诞生》的悲剧理论，认为悲剧是日神精神和酒神精神，即阿波罗艺术和狄奥尼索斯艺术的结合。"悲剧一方面是动的，像音乐一样，是苦闷从心坎迸出的呼号；一方面是静的，像雕塑、图画一样，是一个热烈灿烂的意象。"也就是说，热烈的主观的情感一定要经过客观化的过程才能成为悲剧。因此他对亚里士多德有关悲剧的catharsis(净化）的诠释进行了修正。亚里士多德认为，悲剧能产生喜感，是因为它能使人在想象的情境中发泄情感。朱光潜指出，这种解释混淆了实际的悲剧和艺术的悲剧的区别。他认为悲剧的喜感不单起于情绪的发泄，尤其重要的是在于艺术的欣赏。他说："情感在悲剧中'发散'和在实际生活中发泄是不同的。悲剧所表现的世界在观赏者的心中是一个孤立的世界，和实际利害相绝缘。"[36]朱光潜认为："悲剧和人生之中自有一种不可跨越的距离，你走进舞台，你便须暂时丢开世界。"[37]

朱光潜强调艺术形象是孤立绝缘的意象，强调艺术世界的自足性以及与现实的距离。他来源于克罗齐的"表现说"具有浪漫主义的性质，而布洛的"距离说"则成为一个缓解阀，使他成为一个理性的自由主义者，试图调和浪漫主义和古典主义的矛盾。布洛的"距离说"以及德国古典美学对他的文艺思想产生了重大影响，认为"至高的美在无所为而为的玩索"。后来他在《看戏与演戏》一文中提出"观照是艺术的灵魂"。他说："谈到文艺，它是人生世相的返照，离开观照，就不

能有它的生存。”[8]因此，他在现代不仅鲜明地标举了艺术自主性的观点，而且极力推崇“静穆”，主张“冷静”，要求拉开艺术和社会、人生的距离。

朱光潜的美学思想与30年代左翼的功利主义的“文学组织生活”的观点有着相当的“距离”，形成了明显的分野。他反对文学与政治以及实际斗争的直接结合，要求对现实生活斗争保持着“超然”的态度和一定的“距离”。朱光潜的“距离说”不仅是一种美学态度，而且也是一种人生观，实际上是要与狂风暴雨的非理性的时代保持距离，在艺术中为知识分子寻求安身立命的“象牙之塔”，是一种隐蔽的自由知识分子的意识形态。朱光潜和沈从文是比“五四”时代进入写作的文人晚一代的知识分子，面对着大革命的冲击波，他们和朱自清一样面对着“那里走”的问题。朱光潜的美学思想是对于时代潮流的“一种反感”和“距离”。他们一方面明知“象牙之塔”是没有生命的，但是另一方面对于“十字街头”的危险性充满了警惕。他说：“寂居文艺之宫，固然会像不流通的清水。终久要变成污浊恶臭的。可是十字街头的叫器，十字街头的尘粪，十字街头的挤眉弄眼，都处处引诱你汩没自我。”“十字街头的空气中究竟含有许多腐败剂，学术思想出了象牙之塔到了十字街头以后，一般化的结果不免流为俗化(vulgarized)。昨日的殉道者，今日或成为市场偶像。”他主张“要时时戒备十字街头的危险，要时时回首瞻顾象牙之塔”。他说：“我们要能于叫嚣扰攘中：以冷静态度，灼见世弊；以深沉思考，规划大略；以坚强意志，征

服障碍。总而言之，我们要自由伸张自我，不要汩没在十字街头的影响里去。”[3]这充分体现了朱光潜自由主义知识分子的立场。他既具有被苦难忧患所包围的中国现代知识分子的使命感，同时又对于群众运动充满怀疑。他主张通过个人的修养来完成社会的改造。

朱光潜试图以“不即不离”来折衷调和各种分裂与矛盾，诸如主观与客观、表现与反映、理性与情感、古典与浪漫、艺术与生活、载道与言志、为人生的艺术与为艺术的艺术、现实主义与浪漫主义、艺术的自主性与艺术的社会作用之间的矛盾。然而，在根本上他的艺术主张是唯心主义的，在30年代，他的特点在于强调艺术和生活的区别，维护艺术的自主性。他将艺术作为不完美的现实的超越和补充，同时又想通过艺术来改造社会，主张人生的艺术化。文化和艺术为30年代自由知识分子提供了一个合理的艺术的“象牙之塔”，同时反过来也凸显了自由知识分子孤离无力的形象。在很大程度上，他们的理性、艺术、文化、知识是与社会脱节的。朱光潜曾经介绍阿诺德的批评思想。阿诺德所谓的批评是一种广义的文化的批评，凡科学、哲学、政教、风俗，都在批评的范围以内。他认为批评应该保持一种“无所为而为”的超然、公正的态度。朱光潜的美学思想和批评实践实际上都已经表达在他对阿诺德的介绍中：“他的文化定义大旨是这样：‘文化目的在趋赴完美，其方法则在求于世间关于人生事项之至理名言都能洞悉周知，然后各以其所知，造成新颖自由的思想潮流，以清洗吾人成见积习。’这个文化定义差不多和

《批评论文》集里的批评定义完全相同。所以在阿诺德看来，批评就是传播文化。文化是从新思潮中所得的‘和谐与光明’(sweetness and light)，而此中所需工作就是批评。”他称赞阿诺德是“浪漫时代中唯一的古典诗人”。[40] 朱光潜及其他所代表的理性的、温和的自由知识分子无疑地自认为是超脱于这个非理性的、黑暗混乱、丑恶肮脏的时代之上的孤独的“和谐与光明”，他们将艺术的“象牙之塔”同时也当作时代理性的灯塔了。

5. 沈从文的小说世界

沈从文因为偶然接触到《新潮》、《改造》和《创造季刊》等新文化书刊，1923年他怀着对于新文学运动的憧憬和向往离开僻远闭塞的湘西来到北京。这一选择决定了沈从文一生的道路。尽管他无法成为北京大学的学生，然而由于郁达夫、林宰平、胡适、徐志摩等人的介绍和帮助，新文学界非常自然地接纳了他。这无疑对他的人生观产生了深远的影响。1924年底，他开始在《晨报副刊》、《现代评论》以及《小说月报》等报刊发表作品。1928年，他也像许多其他新文学作家一样被吸引到了上海。在上海短短三年多的时间对于他具有决定性的意义，上海是理解沈从文的文学思想和创作风格的一把重要的钥匙。正是上海的文化压力塑造了他，使他经过思想和创作的过渡时期，形成了自己独特的审美感觉和艺术风格。当1933年他重新出现于北平

的时候,他已经成为了北方文坛的重镇,成为“京派”文学的领袖和发言人,1933年至1934年开展的“京派”与“海派”的论争和1934年《边城》的出版确立了他最终的文学地位。

沈从文早期记述湘西往事的作品在题材和内容上给“五四”落潮后停滞的文坛带来了新鲜的气息和奇异的刺激。然而这些作品不仅缺乏表现上的自觉和统一,而且在形式上也非常散漫。它们带有某种展览和试探的性质,在文体上也正在通过散文、小说、诗歌、戏剧等形式进行不断的试验和寻找。《阿丽思中国游记》是1928年沈从文在上海创作的长篇小说。由于它无法被纳入沈从文充满了诗意和风格冲淡的抒情小说系统中去,所以长期被作为一种偶然性而忽视了。也许不为人所理解的是,一直远离政治、风格冲淡的沈从文和老舍为什么在《阿丽思中国游记》和《猫城记》中这样毫无艺术距离地介入,产生了与他们的整体创作极不协调的讽刺风格?他们以寓言的形式急于表达他们对于社会的关怀,流露了强烈的、主观的和批判的色彩。《阿丽思中国游记》表达了被殖民的现代化过程中一个少数民族知识分子的复杂立场和关怀,它包含了政治的、道德的、民族的等多种批判的眼光。他既不同于刘呐鸥式的对于现代文明的享乐主义的现代主义的礼赞,也不同于左翼社会科学的,简单地说,阶级斗争的观点。这就是他“乡下人”的立场和观点。实际上,《阿丽思中国游记》并不是和沈从文的整个创作格格不入的,而是相反,它是沈从文创作的真正的一个序言:“我

除了存心走我一条从幻想中达到人与美与爱的接触的路，能使我到这世界上有气力寂寞的活下来，真没有别的什么可作了。已觉得实在生活中间感到人与人精神相通的无望……只从自己头脑中建筑一种世界，委托文字来保留，期待那另一时代的心与心的沟通。”[41]同现代主义和左翼文学的现代性叙事相区别，沈从文从另一个角度，用另一种眼光来观察社会和历史。1936年，沈从文在《习作选集代序》中告白了他自己的创作思维和观点："请你从我的作品里找出两个短篇对照看看，从《柏子》同《八骏图》看看，就可明白对于道德的态度，城市与乡村的好恶，知识分子与抹布阶级的爱憎，一个乡下人之所以为乡下人，如何具体显明反映在作品里。”[42]如果说左翼文学在无产阶级/资产阶级的阶级对立中建立了文学的叙事，那么沈从文则在城市/乡村、文明/野蛮、现代/传统之间寻找到了文学的表现空间。沈从文对于文学非政治的、非阶级的理解一开始就遭到了左翼的批评，他们认为这样使他无法认识和理解社会与艺术的本质："若不知道艺术以外的一般社会现象及解决方策，就没有了解文艺的可能。要真的置身实社会的正中，才能理解真的彻底的文艺。又把它和其它的社会现象或文化现象比较联络起来，才能够究极它的本质和组成它的科学。”[43]

沈从文在以都市上层社会和知识阶级为题材的《绅士的太太》、《八骏图》等作品中，表现了对于现代文明的道德和文化批判的眼光。在《绅士的太太》里，作者开宗明义地说："我不是写几个可以用你们的石头打

她的妇人,我是为你们高等人造一面镜子。"他通过对绅士淑女虚伪堕落的生活的描写来谴责现代文明和上层社会。《八骏图》是对城市知识分子受到文明的枷锁压迫的病态的揶揄和嘲讽。作家达士和七位教授应邀到海边某大学讲学,被校长称为"八骏"。在达士眼里,七位教授"皆好像有一点病"。他们被各种知识所扭曲和压制,"却不曾享受过什么人生。便是一种心灵上的欲望,也被抑制着堵塞着"。他们一个个道貌岸然,但"同人性有点冲突,有点不大自然"。他们的被欲望烦恼着的活动同大海的自然背景形成了一种对照。他们远离了自然而受制于文明,"不了解海,不知爱海","不敢爱海"。与此相反,《柏子》、《雨后》则是描写自然大胆、真率泼辣的下层人民的健康爱情。沈从文对于现代文明的病态的批判,对于自然健康人性的歌颂,以及那种返朴归真的选择,尤其是往往通过性爱集中地表现出来,使人联想到梅里美、劳伦斯等现代浪漫主义作家。

沈从文进入新文学创作恰逢1924年前后"乡土小说"的兴起和流行。王鲁彦、台静农、许杰、黎锦明、蹇先艾等人的早期"乡土文学"上接"问题小说"的启蒙主义精神,将启蒙的眼光投向乡村,同时在乡村落后风习的表现中产生了一种新的审美感受,超越了新文学初期的"问题小说"及其单纯的启蒙意识,带来了审美视野的开阔和复杂。许杰的《惨雾》、王鲁彦的《菊英的出嫁》、彭家煌的《怂恿》、台静农的《红灯》、黎锦明的《出阁》、蹇先艾的《水葬》等这些表现中国封建宗法农村色

调斑斓的社会风俗画中体现了比作为单纯的启蒙文学的“问题小说”远为丰富的审美感受。沈从文的小说发展了“乡土小说”所展示出来的某种艺术魅力。如果说沈从文的早期湘西题材小说还只是一种漫无目的的风俗奇观展览，那么，1928年，他来到东方最大的现代都市上海以后，乡村题材的小说获得了现代都市的参照获得了表现的统一性和深层意义。古老的湘西世界在与现代都市上海的对照中获得了丰富的意义与价值。一方面“乡下人”沈从文在上海受到现代商业文明的挤压和践踏，另一方面乡村构成了他对于城市道德文化批判的基础和资源。乡村或者说湘西世界成为一种乌托邦力量来平衡和释放他在都市文明中所感到的强大文化冲击和焦虑。沈从文通过腐化的现代文明和城市生活而将乡村对象化，暴露文明世界的虚伪、怯弱、衰颓、柔靡，从而赞美、发现和肯定“乡下人”粗野、淳朴、自然和野性的力量和价值。正是城市使他对于背弃和再也不能返回的乡村社会重新作出了审美和道德的估价。沈从文的湘西世界是他从“边城”走向了“世界”之后从都市对于乡村的返照，是现代都市人沈从文眼光下审美理想化了的乡村。正是由于语境的变化，湘西世界的原始蛮性才转化成为了审美和道德的对象。

沈从文的小说是废名田园牧歌式的抒情小说的发展，他们的区别在于，沈从文的小说寻找到了新的支点。他在与现代都市文明形成的张力中展开了新的意义视野。因此沈从文的小说比《桃园》、《竹林的故事》那些冲淡的小说内涵丰富。沈从文说：“冯文炳君所显

示的是最小一片的完全，部分的细微雕刻，给农村写照，其基础，其作品显出的人格，是在各样题目下皆建筑到‘平静’上面的。……《雨后》作者倾向不同。同样去努力为仿佛我们世界以外那一个被人疏忽遗忘的世界加以详细的注解，使人有对于那另一世界憧憬以外的认识，冯文炳君只按照自己的兴味做了一部分所喜欢的事。使社会的每一面，每一棱，皆有一机会在作者笔下写出，是《雨后》作者的兴味与成就。用矜慎的笔，作深入的解剖，具强烈的爱憎，有悲悯的情感。表现出农村及其他去我们都市生活较远的人物姿态与言语，粗糙的灵魂，单纯的情欲，以及在一切生产关系下形成的苦乐。创作基础成于生活各方面的认识，似较冯文炳君为宽且优。”[14] 沈从文的小说融汇了上海现代文明对于他的有力冲击。沈从文将乡村和都市两种文明对立起来，将湘西的自然蛮性、素朴泼辣的生活作为一种审美对象来把握，只有在 30 年代上海的参照之下才真正成为一种有意义的观照方式。

《边城》是沈从文的代表作品。“边城”是一个未受现代文明污染和惊扰的世外桃园。这里自然和人性天真未凿，古老淳朴。忠厚朴实的老船夫，美丽无邪的翠翠，鄙弃金钱、追求爱情的傩送兄弟，正直平和的船总顺顺，人性和大自然处于一种自然和谐的状态之中，他们没有贪欲，也没有贵贱的分别，生活恬淡自然，和平从容，怡然自乐，一切都是顺其自然。他们是自然的儿女，有着正直、诚实、善良、知足、乐观、热情的人性美与人情美。“为了住处两山多篁竹，翠色逼人而来，”老船

夫将他的小孙女儿取名“翠翠”。“翠翠在风日里长养着，把皮肤变得黑黑的，触目为青山绿水，一对眸子清明如水晶。自然既长养她且教育她，为人天真活泼，处处俨然如一只小兽物。人又那么乖，如山头黄麂一样，从不想到残忍事情，从不发愁，从不动气。”沈从文说：“我只想造希腊小庙。……这神庙供奉的是‘人性’。”“我要表现的本是一种‘人生的形式’，一种‘优美，健康，自然，而又不悖乎人性的人生形式’。我主意不在领读者去桃源旅行，却想借重桃源上行七百里路酉水流域一个小城小市中几个愚夫俗子，被一件人事牵连在一处时，各人应有的一分哀乐，为人类‘爱’字作一度恰如其分的说明。……只看他表现得对不对，合理不合理。若处置题材表现人物一切都无问题，那么，这种世界虽消灭了，自然还能够生存在我那故事中。这种世界即或根本没有，也无碍于故事的真实。”[45] 李健吾称赞《边城》是“一部 idgyllic（田园诗的，牧歌的）杰作”。他说：“沈从文先生从来不分析”，“沈从文先生在画画，不在雕刻；他对于美的感觉叫他不忍心分析，因为他怕揭露人性的丑恶。”[46]

沈从文的小说具有象征和寓言的色彩，构成一种主观抒情的氛围，是一种现代的牧歌和传奇。沈从文在《水云》中说他是一个“对政治无信仰对生命极关心的乡下人”。他以湘西为背景，用“梦与现实相结合”的手法，为人性和生命作一种理想化的注释和说明。有人将沈从文的湘西世界和福克纳的约克纳帕塌法相提并论，它们同样构成一种寓言和神话的存在。沈从文

的"乡下人"正像福克纳的黑人一样,代表了一种健康的力量,是作为现代腐败和堕落的救赎而存在。

30年代的"京派"作家普遍地从审美角度来把握和表现农村生活题材,并且在"返朴归真"的吟咏中把乡村风格化了。这和茅盾所代表的以现实为题材的反映农村社会生活变动的现实主义小说形成了鲜明的对照。茅盾、吴组缃等人的小说力图用社会科学的、分析批判的眼光来剖析当前的社会现实并把握历史发展的方向,而沈从文则是对一个行将逝去的、封闭自足的世界的凭吊与抚叹。和茅盾、吴组缃、王统照、王鲁彦、张天翼、叶紫、沙汀等人扰攘不宁、骚动不安的乡村相对照,沈从文的世界是和平宁静、单纯自然。沈从文有意地去描绘静止的社会风情画,制作美丽的田园牧歌。他认为创作是一种"情绪的体操",他的小说可以说是一种"恰当"的"传奇"。

沈从文将新文学运动作为一种庄严的事业。他"相信一切由庸俗腐败小气自私市侩人生观建筑的有形社会和无形观念,都可以用文字作为工具,去摧毁重建"。他认为新文学运动应该是"经典的重造",而"经典的重造,在体裁上更觉得用小说形式为便利"。[47]沈从文和周作人一样从生物学的、自然人性的基础上来结构世界:"新的文学观,就值得奠基于一个新的生物两性观上。"[48]他正是从这样的观念出发"重新给'人'好好作一度诠释,超越世俗爱憎哀乐的方式,探索'人'的灵魂深处或意识边际,发现人,说明'爱"与'死'可能具有若干新的形式。"[49]在40年代,沈从文从"梦与现

实相结合”的叙事进入“抽象的抒情”:“我正在发疯。为抽象而发疯。我看到一些符号,一片形,一把线,一种无声的音乐,无文字的诗歌。我看到生命一种最完整的形式,这一切都在抽象中好好存在,在事实面前反而消失。”[50] 这样他就将抒情小说发展到了一个极端,也就是说要消解小说和叙事,而归依纯粹的抽象的抒情。

小说是城市和现代的产物。在某种意义上,沈从文企图通过小说形式来进行“经典的重造”就是悖谬的。在欧洲,卢卡契、米兰·昆德拉认为,小说是反映上帝退隐之后一个“成问题”的世界。巴赫金也认为,长篇小说不仅是一种体裁,长篇小说和史诗的区别是一种本体论上的区别。史诗是对于崇高神圣的过去的歌唱,而长篇小说则是对于世俗日常生活的描写。实际上,长篇小说的世界是一个被贬低了的普通世界,因此,菲尔丁给长篇小说这种形式取了一个暧昧的名字:滑稽史诗。在中国传统中,小说也是和“大道”严格区别的。小说在中国进入文化典籍也恰恰是一种颓败的“现代”现象。正是在世纪之初,经典和正史开始崩溃瓦解之后,小说稗史才开始进入正统的文化知识领域,康有为的今文经学和变法运动失败之后,才有梁启超在东京提倡“新小说”和“小说界革命”,并且制造政治小说。“小说界革命”实际上是小说的“经学化”和“经典化”。在很大程度上,我们正是用注经的方式来读解梁启超的《新中国未来记》、鲁迅的《狂人日记》和茅盾的《子夜》等现代小说的。但是这又和小说的现代本质

形成了一种反讽。史诗在维吉尔的时代衰朽之后，小说无疑是现代最主要的叙事形式。沈从文企图用小说这种解经典的形式来重造经典注定了是一种徒劳和失败。

沈从文无疑是现代一位杰出的作家，然而他道德化和感伤化的眼光严重地损害了他作为一个小说家的品质。他自称是“最后一个浪漫派”。他说：“我还得在‘神’之解体的时代，重新给作一种赞颂。在充满古典庄严与雅致的诗歌失去光辉和意义时，来谨谨慎慎写最后一首抒情诗。我的妄想在生活中就见得与社会隔阂，在写作上自然更容易与社会需要脱节。”他要表现的“只是一种生命的形式，以及一种自然道德的形式”。他的小说接近于“图画的传奇”。[51]沈从文的小说过于单纯，缺乏小说必要的广大和复杂，在某种意义上，他更是一个抒情诗人，而非一个小说家。

注　释：

① 鲁迅：《花边文学·“京派”与“海派”》，见《鲁迅全集》第5卷，北京，人民文学出版社，1981。

② 朱光潜：《自传》，见《朱光潜美学文集》第一卷，上海文艺出版社，1982。

③ 邦尼·麦克杜哥：《从倾斜的塔上瞭望：朱光潜论十九世纪二十至三十年代的美学和社会背景》，见《新文学史料》1981年第3期。

④ 见托洛茨基：《文学与革命》，444页，刘文飞等译，北京，外国

文学出版社，1992。

⑤ 蔡英文译：《知识分子的鸦片》，57页，台北，联经出版公司，1990。

⑥ 鲁迅：《集外集拾遗·关于知识阶级》，见《鲁迅全集》第7卷。

⑦ 画室：《革命与智识阶级》，载《无轨列车》第2期（1928年9月）。

⑧ 夏丏尊：《智识阶级的运命》，载《一般》5卷1号（1928年5月）。

⑨ 鲁迅：《"醉眼"中的朦胧》，载《语丝》4卷11期（1928年3月）。

⑩ 朱自清：《那里走》，载《一般》4卷3号（1928年3月）。

⑪ 沈从文：《文学者的态度》，见《沈从文文集》第12卷，广州，花城出版社，1984。

⑫ 苏汶：《文人在上海》，载《现代》4卷2号（1933年12月）。

⑬ 沈从文：《论"海派"》。

⑭ 曹聚仁：《京派与海派》，载《申报·自由谈》，1934年1月17日。

⑮ 青农：《谁是"海派"》，载《申报·自由谈》1934年1月29日。

⑯ 鲁迅：《花边文学·"京派"与"海派"》。

⑰ 沈从文：《郁达夫张资平及其影响》，见《沈从文文集》第11卷，广州，花城出版社，1984。

⑱ 沈从文：《论穆时英》，同上。

⑲ 同注⑰。

⑳ 同注⑱。

㉑ 沈从文：《新文人与新文学》，同注⑪。

㉒ 同注⑰。

㉓ 沈从文：《关于海派》，同注⑪。

㉔ 沈从文:《新的文学运动与新的文学观》,见《沈从文选集》第5卷,成都,四川人民出版社,1983。

㉕ 沈从文:《谈朗诵诗》,同注⑰。

㉖ 朱光潜:《从沈从文的人格看沈从文的文艺风格》,载《花城》1980年第5期。

㉗《发刊词》,载《文学评论》第1期(1934年8月)。

㉘《告别的话》,载《文学季刊》2卷4期(1935年12月)。

㉙ 朱光潜:《我对于本刊的希望》,载《文学杂志》1卷1期(1937年5月)。

㉚ 舒月:《三本对于青年影响不好的书信》,载《现代出版界》第5期(1932年10月)。

㉛ 朱光潜:《文艺心理学·形象的直觉》,见《朱光潜美学文集》第1卷,上海文艺出版社,1982。

㉜ 朱光潜:《谈美·我们对于一棵古松的三种态度》,同上。

㉝ 朱光潜:《文艺心理学·克罗齐美学的批评》,同上。

㉞ 朱光潜:《谈美·"当局者迷,旁观者清"》,同上。

㉟ 朱光潜:《文艺心理学·心理的距离》,同上。

㊱ 朱光潜:《文艺心理学·悲剧的喜感》,同上。

㊲ 朱光潜:《我与文学及其他·悲剧与人生的距离》,见《朱光潜全集》第3卷,合肥,安徽教育出版社,1987。

㊳ 朱光潜:《看演与演戏——两种人生理想》,见《朱光潜美学文集》第2卷,上海文艺出版社,1982。

㊴ 朱光潜:《给青年的十二封信·谈十字街头》,见《朱光潜全集》第1卷,合肥,安徽教育出版社,1987。

㊵ 朱光潜:《我与文学及其他》附录三《阿诺德》,同注㊲。

㊶ 沈从文:《阿丽思中国游记·后序》,见《沈从文文集》第1卷,广州,花城出版社。

㊷ 沈从文:《〈从文习作选〉代序》,同注⑰。

㊸ 钱杏邨:《致岳真先生的一封公开信》,见《作品论》,1929。

㊹ 沈从文:《论冯文炳》,同注⑰。

㊺ 同注㊷。

㊻ 刘西渭:《咀华集 ·〈边城〉》,上海文化生活出版社,1936。

㊼ 沈从文:《烛虚 · 长庚》,见《沈从文文集》第 11 卷。

㊽ 同注㉔。

㊾ 沈从文:《烛虚 · 烛虚》,同注⑰。

㊿ 同上。

51 沈从文:《水云》,见《沈从文文集》第 10 卷,广州,花城出版社,1984。

八、现代主义的发生

“京派”与“海派”并不是严格的流派概念，尤其是“海派”，与其说是一个具体的历史存在，不如说是“京派”的一个想象和虚构，是用来阐明“京派”的文学独立性的主张以及有关文学尊严的声称的一个方便的“他者”。在“京派”与“海派”论战的时候，师陀即说：“这笔战开不了，因为绝没人自居‘海派’，自称‘京派’的也许有人。”①

时过境迁，多少年后研究者却纷纷重新来“为海派文学正名”，吴福辉就从现代化的取向来重新寻绎和粘合“海派文学”的“现代质”。他认为这种新文学是20年代末期以后才发生的都市文学，是具有“先锋性质”的外来的现代文学，是以现代都市工业文明为眼光，是现代商业文化的产物。他引用杜衡在30年代“京派”与“海派”的论争中的观点来说明“海派”的“现代”性质：“有人以为所谓‘上海气’也者，仅仅是‘都市气’的别称，那么我相信，机械文化的迅速的传布，是不久就会把这种气息带到最讨厌它的人们所居留着的地方去的。”②都市是现代文明的引擎，而现代主义则是都市的灵魂。本世纪

初以巴黎、柏林、彼得堡等现代大都市为中心爆发了全球性的现代主义文艺运动。都市更新了人的感觉方式，带来了美学上的震撼。本雅明在《发达资本主义时代的抒情诗人》对于波德莱尔的专题研究中曾经引用恩格斯关于伦敦的观察和描写：“像伦敦这样的城市，就是逛上几个钟头也看不到它的尽头，而且也遇不到表明接近开阔田野的些许征象——这样的城市是一个非常特别的东西。这种大规模的集中，二百五十万人口这样聚集在一个地方，使这二百五十万人的力量增加了一百倍……但是，为这一切付出了多大的代价，这只有在以后才看得清楚。”③

上海是现代中国的引擎，同时也是中国现代文学的中心。在某种意义上，当我们说30年代文学，几乎实际上就是指30年代以上海为中心发生的一些文学事实。上海不仅是主流文学——左翼文学的根据地，而且还附生了现代主义文学现象。上海人口和能量的高度密集和聚合，给人带来了思想上和审美上的强烈震颤—— “走到上海物质文明底中心，那红木铺造的马路上去，在那高耸入云的建筑物下闲踱着，就如同一粒石子投进漩涡里去，叫你心情不得不紧张起来。”④

1.“上海，造在地狱上的天堂”

1928年，有人用异常惊异和矛盾的眼光打量着上海这个陌生、奇异的怪物：“善哉上海；丑哉上

海；可惜哉上海。”“假使有人问我生平最怕的是什么，我可以清脆地回答，‘上海’。”[5]1928年，上海不仅是中国经济的绝对中心，而且也是充满了活力和刺激的新的文化中心。在落后沉寂处于中世纪状态的汪洋大海般的农村的包围之中，殖民地化的大都市上海像神话和梦魇一般地以它自己的逻辑快速地魔幻般地膨胀和繁荣。它是古老东方最大的现代都市，被称为“东方的巴黎”和“冒险家的乐园”。它像天方夜谭一般夸张地豪富，像梦幻一般地将物质的无限富足及其辉煌灿烂的魅力展现在人们面前，人们高速度、快节奏、夜以继日地尽情享用。先施、永安、新新、大新等魔宫一般的巨型百货公司、摩天大楼、宽大的马路、流线型汽车、霓虹灯、电影院、跑马场、舞厅、无线电、爵士乐、咖啡、红葡萄酒、异国食品、黑夜的消失、速度和力的交响、时空的混乱和交错。昙花一现的现代主义发生在所谓“资本主义的黄金时代”的30年代，它像是一朵偶然飘落在上海滩上的发达资本主义的“罪恶之花”。上海是一座时空错乱的殖民化城市，上海资本主义现代性的拓展及其荒诞、危机的存在形式使这座东方新兴的大都会与全球性的现代主义运动那种强烈的危机感、虚无主义、悲观主义相契合了。

从文化的意义上来说，上海在现代中国的葱茏崛起，也就是说，现代性在中国的特殊语境中的发展，使得现代性与传统的疏离与紧张被突出和强化了。“霞飞路，从欧洲移殖过来的街道。”[6]它不仅是帝

国主义罪恶的殖民，而且与农村鲜明的边界形成了强烈的对照与紧张，资本主义像是孤独、危险、陌生的巨兽。穆时英在《上海的狐步舞》的开篇用矛盾的修辞对上海进行了寓言化的描写：

> 上海。造在地狱上的天堂。
>
> 沪西，大月亮爬在天边，照着大原野。浅灰的原野，铺上银灰的月光，再嵌着深灰的树影和村庄的一大堆一大堆的影子。原野上，铁轨画着弧线，沿着天空直伸到那边儿的水平线下去。
>
> 林肯路。（在这儿，道德给践在脚下，罪恶给高高地捧在脑袋上面。）

在西方作为自由和正义表征的林肯，在东方成为了资本主义是非混淆、黑白颠倒、道德腐烂的象征，因此，包含了明显的反讽。上海充满了一种不安定、不调和和罪恶感，显得格外地陌生和虚幻。它和沉睡的乡村形成了强烈的对比："乡村相距不到十英里；水稻田和村庄，可以从市区的任何一座高楼大厦上瞧得清清楚楚。这是世界上最为轮廓鲜明、最富于戏剧性的边界之一。传统的中国绵亘不断，差不多伸展到外国租界的边缘为止。在乡村，人们看不到上海影响的任何迹象。"⑦

作为殖民化、消费性的大都市，上海的繁华是异常畸形和脆弱的，充满着内在的巨大反差与张力，充满了末日将临的危机感。"中国全国现在渐变成丘墟，断瓦残垣，一片荒凉；而上海则巴黎时装、欧美大菜、洋楼大厦、跳舞场、电影院、无线电、摩登女

性，看不尽的繁华。”[8]中国资产阶级和上海的繁华带着与生俱来的罪恶印记，一开始就丧失了历史的合法性，失去了文化上和道德上的合理性。中国的资产阶级几乎还来不及诞生就已经丧失了历史。

根据马丁·卡里内斯库的说法，从 19 世纪下半期开始，现代性的叙事在欧洲开始发生分裂，一种是资产阶级的现代性，即工业技术的革命和商业文明的潮流，一种是反资产阶级的美学现代性，即文学艺术上的浪漫主义运动。然而在中国，对于许多人来说，在很大程度上，现代性仍然是一个美丽而完整的乌托邦，一个未完成的工程，科学和民主，同象征主义、未来主义、表现主义等现代主义文学一起受到礼赞和欢迎。对于上海来说，现代性，或者说现代西方文明仍然是一个可以完整消费的东西。在对待现代西方物质文明的态度上，它不是在自身内部产生了分裂，而是和“京派”构成了一种对立。“京派”和“海派”在对待现代西方物质文明的态度上形成了两种不同的态度，同时也形成了两种不同的审美取向。与“京派”以平淡明净的文字来表现亘古不变的乡村生活相对照，“海派”以浓笔重彩来渲染现代都市的艳异和变幻。在“京派”对于乡村道德理想化的观照中，明显地体现了对于现代物质文明和都市生活的批判。而“海派”的特点正在于深入到现代都市物质文明的灵魂与身体之中去，表现都会机械、速度、力和变化的美感，以及对于传统道德反叛的姿态。

“京派”作家沈从文猛烈抨击上海文学的商业化

和消费性倾向。他反感上海“小报的趣味”和《良友画报》所代表的中产阶级的世俗化倾向。1926年9月创刊的《良友》画报体现了资产阶级的现代价值观念，成为现代上海一个重要的大众公共领域。它既有国际新闻背景知识，也有现代生活常识；既有时装和明星照片，也有现代政治文化名人介绍。1928年4月，《良友》第25期上就图文并茂地介绍了作家鲁迅。1928年《良友》第31期上刊载了胡适的《请大家来照照镜子》，充分说明了它的价值取向。1930年2月《良友》46期上，刊登上了中国的万里长城和美国的纽约百老汇大街两幅照片，在“古代的东方文明”/“现代的西方文明”的二元对立中建立了《良友》画报的知识谱系和文化想象方式。“这两幅无独有偶的照片，可作古今中外的对照。东方文明是宽容的，表现着悠逸的气象；西方文明是高纵的，表现着人事倥偬的情景。在现代物质竞争中，西方每占优胜。虽然中国建造长城时美洲还未发现；可惜今日的长城老而无用了。古时候的荣耀，是古人的荣耀；现代的命运，握在今人的手中。”它和“五四”时期陈独秀、胡适以及《新青年》经典的现代文化想象方式是正好一致的。《良友》58期，在《现代文明的象征》的标题下，以高低林立的工厂烟囱、高插云表的无线电台、机械的直线与曲线的合奏、钢铁大桥和爵士音乐等图片表征了《良友》的文化理想。也就是说，它是资产阶级现代性的典型表意系统，对现代物质文明的无限憧憬和对于世俗生活的无微不至的关

怀。1932年，“一·二八”沪战后的《良友》65期上，编者坚持，尽管在战云密布之下，《良友》“仍然保持软性趣味”。[9]

“海派文学”体现了一种对于现代工业化和物质文明的热烈颂赞和欣赏的态度，在机械和现代都市发现了一种新的美感。茅盾曾经说：“都市里的人们生活在机械的‘速’和‘力’的漩涡中”，“也许在不远的将来，机械将以主角的身份闯上我们这文坛吧，那么，我希望对于机械本身有赞颂而不是憎恨！”“机械这东西本身是力强的，创造的，美的。”[10]而所谓新感觉派则是全力发掘现代都市和物质文明的魅惑力：“电车太噪闹了，本来是苍青色的天空，被工厂的炭烟布得黑濛濛了，云雀的声音也听不见了。缪赛们，拿着断弦的琴，不知飞到那儿去了。那么现代的生活里没有美吗?那里，有的，不过形式换了罢，我们没有Romance，没有古城里吹着号角的声音，可是我们却有thrill，Carnal intoxication，这就是我说的近代主义，至于thrill和Carnal intoxication，就是战栗和肉的沉醉。”[11]“海派文学”和“京派文学”分别描写不同的对象与题材，也表现了不同的美感内容。“京派文学”向传统的审美回归，而“海派文学”则探索新的现代审美感受。施蛰存说：“所谓现代生活，这里面包括着各式各样的独特的形态：汇集着船舶的港湾，轰响着噪音的工场，深入地下的矿坑，奏着Jazz乐的舞场，摩天楼的百货店，飞机的空中战，广大的赛马场……甚至连自然景物也和前代不同

了。”[12]

资本主义都市的发展拓展了现代文学的想像力和审美内涵。藏原惟人在《新艺术形式的探求》中说："各种的时代，各种的阶级都在它的历史的发达的各阶段中发见又创造了各种的'美'。……高度发达的近代资本主义社会所发见而留给我们的美——那是大都会和机械的美。"尤其是在本世纪初未来主义文艺中，机械成为了艺术歌颂礼赞的中心和主人公。藏原惟人引用阿波里奈尔的话说：

> 我们宣言世界的荣光是由一个新的美即快速的美而增加。有用吐着爆发的呼息的蛇一般的粗管装束的车体疾走着的汽车……像趁着霰弹一般飞鸣着的汽车，是比沙莫斯莱思的胜利更美丽的。
>
> ……我要来唱电气的乱暴的月光下的兵工厂，造船厂的夜里的振动，贪食吐烟的长蛇的大欲的车站，由自己的烟束而上接云霄的工场，像一个体育家一般地飞过在日光里辉耀的河流，凶猛的白刃的桥梁，游在水平线上的冒险的邮船，像用长管紧系着的钢铁的巨马一样，在铁路上走着的大胸的机关车，推进机像旗声和狂热了的群象的喝彩一样的，飞机的滑行的飞翔。[13]

未来主义在对速度、力、机械和战争的赞颂中摧毁旧的优美的审美方式，创造了新的美学观念和审美形态。同样，新感觉派也是对于"京派"优雅审美的挑战和冲击。

然而在现代中国，即使是上海也并没有出现大规模的工业化浪潮，上海只是畸形的、昙花一现的现代消费都市，因此它一方面既不可能产生像意大利、俄罗斯那样卷入工业化浪潮之中狂热地歌颂速度和力的未来主义文艺，另一方面也不可能出现像德国、美国表现主义那样对于机械和工业文明后果的自觉批判的文艺。中国的资产阶级极为幼稚，中国的工业化还只是一个遥远的梦想，因此，中国30年代产生的新感觉主义既不同于生产性的未来主义，也不同于批判性的表现主义，它是对于现代物质文明和都市的浮光掠影的消费性与享乐性的膜拜与享用。他们用一种惊羡的眼光打量着都市的物质文明，他们在对于现代物质文明不厌其烦的描写与排列中表达了他们对于都市表象和物质文明抚摸与崇拜的态度。在他们那些像百货公司的橱窗一样繁琐的排列描写中隐藏了一副充满了物质欲望的观赏的眼光：

> 空气中融化了冲淡了的吉士烟草，汽油，水头，三花牌爽身粉，和四七一一的混合味。
>
> 伙食店里的大玻璃门里流出一大批引起食欲亢进的烤咖啡的浓味，发光的广告灯：
>
> “新鲜咖啡，当场烤研！”
>
> （商店的玻璃柜，商店的玻璃柜，商店的玻璃柜。）
>
> 年红（按：霓虹）灯下面给统治着的：小巧饰玩，假宝石指环，卷烟盒，打火灯，粉盒，舞鞋，长袜子，什锦朱古力，柏林的葡萄酒，王尔德杰作集，半

夜惨杀案,泰山历险记,巴黎人杂志,新装月报,加当,腓尼儿避孕片,高泰克斯,山得儿亨利,柏林医院出品的Sana,英国制造的Everprotect。……[14]

从来没有人对物质有过这么多关心、兴趣和体验,这充分体现了新感觉派对于物质文明赞叹的态度。同时,与"京派小说"表现的宁静、和谐、恬淡、永恒的乡村相对照,新感觉派表现了都市的骚动、冲突、强烈、变幻。这不再是"京派小说"所表现的那个亘古不变的封闭的世界,都市是开放的、混杂的、迷乱的,打破了空间和时间的限制。

现代都市产生了新的生活节奏、生活方式,以及新的世界观,不仅产生了新的审美体验,而且也成为一种新的道德拓展:

娱乐,这个写在过去的历史中不知道受过几许世间的白眼和凌辱——好一个有决断力的,壮胆的,幽秘着魔术似的,并且包满着肉底表现呀!

半个世纪以前连影子都未曾出现过的新时代的产物——银幕,汽车,飞机、单纯而雅致的圆形与直线所构成的机械,把文艺复兴时代底古梦完全打破了的分离派的建筑,asphalt的道路,加之以彻底的人工所建造的街道,甚至昼夜无别的延长!我们的兴味癫狂似的向那个目标奔驰着。

生命是短促的。我们所追求的无非是流向快乐之途上的汹涌奔腾之潮和活现现地呼吸着的现

代，今日，和瞬间。富于生气的，原色而壮丽的大协调！

Jazz 声，一双白藕似的透明而纤美的脚胖，丰满而肉感的肩膀和背部，比盛开时的花还要浓艳的半开底胸上一对乳峰，她们底一切欢迎着祝福一般全身如铁甲车的刚强而有压力的男性底肉体。

啊，啊，何等地优美而有野性味的结合啊！毫不知道拘束的 **Lan vital** 底燃烧！尖锐底神经底颤动和战慄之美！

道德向新奇的角度进展着！

明朗，奔放，活泼，自由而丝毫没有糊涂样子的把自己能够痛快淋漓地处置下去底生活姿态！把无责任底心消化了，而且微睡于那当中；然后把真实的责任底范围，缩小到自己的身上！[15]

这充分体现了一种极端个人主义和纯粹享乐主义的道德反叛的生活姿态。

如果说西方现代主义文学的主要倾向是对于物质统治和人性异化的悲悼与批判，企图为被物欲毁坏了的文明荒原寻求拯救，那么中国现代主义对于都市生活和现代文明，对于机械和速度则采取了一种消费享乐的态度。在根本上，中国的现代化是缺席的，是一个未完成的工程，是一个尚未展开的想象之物。中国资

产阶级不仅是自生自灭的，而且还死无葬身之地。中国资产阶级文学没有产生英雄和历史，只产生了昙花一现和寻求感官刺激的新感觉主义浪子。有意思的是，反而是在无产阶级文学，例如《子夜》那里留下了中国资产阶级的悲剧形象和历史。

2."现代"的"无轨列车"

1928年9月创刊的《无轨列车》上，以刘呐鸥、施蛰存、戴望舒等人为核心牵引出了一种新的文学思潮。后来由于《现代》杂志的巨大影响，及其它明确地标举"现代"的旗帜，中国现代文学史上这一以《现代》杂志为中心的，并且形成了历史连续性的具有明显的现代主义倾向的创作群体被称为"现代派"。

1926年，施蛰存、戴望舒、杜衡等人曾经创办过没有多大影响的小型文学刊物《璎珞》。在这里，戴望舒发表了《凝泪出门》等新诗以及魏尔仑的翻译作品，施蛰存发表了《上元灯》、《周夫人》等小说。他们思想左倾，并且加入了共青团。1927年四一二事变后，他们转移到施蛰存的家乡松江，开始了他们的"文学工场"时期。1928年初，冯雪峰也加入了他们的"文学工场"。他们准备出版一个像《莽原》一样小型的同人刊物《文学工场》，联系光华书店出版。"文学工场"明显地体现了他们左倾的色彩，正如施蛰存所说的，这个名词"很时髦，很有革命味儿"。[16]《文学工场》也终因为内容激烈，书店老板不敢出版而夭折。然而，它的大部分内容

却在《无轨列车》上获得了生命和表现。

1928年夏，他们在震旦大学的同学刘呐鸥从台湾来到上海。刘呐鸥带回来了许多日本新出版的文艺新书，横光利一、川端康成等日本文坛新倾向的作品，有关未来主义、表现主义、超现实主义和历史唯物主义的文艺理论，五光十色、新鲜庞杂的"新兴"文学与"尖端"文学。在刘呐鸥的主张下，成立了水沫社和第一线书店。1928年9月，他们共同编辑出版了《无轨列车》半月刊。从名称上，我们就可以发现他们自觉的先锋意识和对于传统的反叛姿态。逸出了传统轨道的《无轨列车》介绍过瓦莱里、保尔·穆杭、新感觉派、"岗位派"以及电影艺术等先锋思想与艺术形式。在《无轨列车》第3期的《列车餐室》里说："新闻纸说伯林、北平、上海间将有航空路了。地球上的一切是从有轨变为无轨的时间中。"这充分说明了现代科技和工业潮流冲击下旧的时空界限的崩溃，这同样也给他们思想上带来了强大的冲击和解放。现代主义也正是在这样的前提下"空运"到了中国的。在这一期上广告了刘呐鸥翻译介绍日本新感觉派的小说集《色情文化》。"文艺是时代的反映，好的作品总要把时代的彩色和空气描出来的。在这时期里能够把现在日本时代色彩描给我们看的也只有新感觉派一派的作品。这儿所选片冈、横光、池谷等三人都是这一派的健将。他们都是描写着现代日本资本主义社会的腐烂期的不健全的生活，而在作品中露着对于明日的社会、将来的新途径的暗示。"[17] 在这一期上还预告了第4期将介绍法国"站在第一线

的作家"保尔·穆杭，以前的文艺只表现了现代生活的外貌，然而保尔·穆杭"要探求的是大都会的欧洲的破体"。[18]由于左倾，第一线书店和《无轨列车》很快被查封。

在《无轨列车》被查封后，施蛰存、徐霞村、刘呐鸥、戴望舒等人结合，在 1929 年 9 月又出版了《新文艺》月刊。刘呐鸥开始发表具有新感觉派特点的小说创作。不久，刘呐鸥将这一时期 8 篇用新感觉主义方法表现现代都市生活的小说编集以《都市风景线》的名字出版。它被称为是一部"意识的描写城市现代性"的小说集。[19]同时，施蛰存把他"曾费了半年以上的预备，易稿七次才得完成"的《鸠摩罗什》排在《新文艺》创刊号上的第一篇的位置，代表了他有意识地探索的一个新的创作方向。"我想在创作上独自去走一条新路径。"施蛰存在早年写的抒情气氛很浓重的短篇小说集《上元灯》出版以后，已经开始运用弗洛伊德的心理分析来创作具有强烈试验色彩的小说。在《鸠摩罗什》之后，有《石秀》、《巴黎大戏院》、《魔道》等连续出现，楼适夷最早在《文艺新闻》上为它们加上了"新感觉主义"的名称。穆时英也开始在《新文艺》上露面。他的《咱们的世界》发表在《新文艺》第 6 期上，编者"特别向读者推荐"道："《咱们的世界》在 ideologic 上固然欠正确，但是在艺术方面是很成功的。这是一位我们可以加以最大的希望的青年作者。"尽管穆时英是在《新文艺》左倾的时候出现，也具有某种左倾的色彩，因此他最初的创作和新感觉派并无关系，但是穆时英后来创作的转变恰

恰说明了新感觉派存在的流派的凝聚力。

《新文艺》月刊在当时左翼文学运动高潮的推动下也产生了左倾的倾向。施蛰存发表了《追》等“普罗小说”，戴望舒发表了《我们的小母亲》、《流水》等革命倾向的诗作。施蛰存曾经回顾说：“这时期，普罗文学运动的巨潮震撼了中国文坛。中国文坛，大多数的作家，大概都是为了不甘落伍的缘故，都转变了。《新文艺》月刊也转变了。”[20]在《新文艺》第5期上，编者说：“我们现在所急切需要的不得不是为社会的条件所课定的解释我们底环境，决定我们底一般战术底普罗列搭利亚社会科学和有着提高我们的阶级意识底特殊作用底新兴文艺。”[21]

和左翼文学运动共生的现代主义文学，实际上和左翼文学运动貌合神离，正如创造社的分裂一样，《无轨列车》——《新文艺》——《现代》连绵的现代主义运动最终从左翼文学运动中分离出去。他们是封建主义和资产阶级的不肖浪子，却最终不是无产阶级阶级斗争的战士，“齿轮和螺丝钉”。尽管冯雪峰一直积极推动他们左倾，然而施蛰存、戴望舒、杜衡等人终于和左翼文学保持着明显的距离。这种距离甚至也明显地隐含和体现在戴望舒左倾时期的《流水》等诗歌的内容和叙述形式上。施蛰存说：“雪峰曾希望我们恢复党的关系，但我们自从四一二事变以后，知道革命不是浪漫主义的行动。我们三人都是独子，多少还有些封建主义的家庭顾虑。再说，在文艺活动方面，也还想保留一些自由主义，不愿受被动的政治约束。雪峰很了解我们

的思想情况，他把我们看作政治上的同路人。”[22]在与左翼的疏离中，北方的自由知识分子和“京派”文人就成为了一种引力。因此，当1932年《现代》作为一个独立的、纯粹的现代主义文学运动和流派的根据地出现的时候，在政治上，左翼也就很自然地把《现代》杂志视为“第三种人”的杂志了。

1932年5月，《现代》月刊的创刊把这些作家作为一个成熟的流派集结在一起。尽管《现代》是一份商业性杂志，并且编者在《创刊宣言》中声称“不是狭义的同人杂志”，表示它“并不预备造成任何一种文学上的思潮，主义，或党派”。然而，实际上《现代》杂志具有鲜明的倾向性。编者说：“这个月刊既然名为《现代》，则在外国文学之介绍这一方面，我想也努力使它名副其实。”《现代》在对阿皮里奈尔、乔伊斯、福克纳、叶芝、果尔蒙、横光利一等作家以及意象派、象征主义等现代主义文学的介绍中突出了其现代主义的取向。尤其是编者施蛰存在对穆时英等人具有现代主义倾向的创作的推崇和偏爱中更体现了它的倾向。施蛰存将穆时英的《公墓》发表在创刊号的篇首，并在《编辑座谈》中说：“尤其是穆时英先生，自从他的处女创作集《南北极》出版了之后，对于创作有了更进一层的修养，他将自本期所刊载的《公墓》为始，在同一个作风下，创造他的永久的文学生命。”[23]在《现代》2卷1期上，同时发表了穆时英的《上海的狐步舞》和刘呐鸥的《赤道下》。编者在《社中日记》中说：“我觉得在目下的文艺界中，穆时英君和刘呐鸥君以圆熟的技巧给予人的新鲜文艺味是很

可珍贵的。"实际上很明显地,在《现代》杂志上,编者有意识地引导和培养了一种创作倾向,并且形成了一种自觉的流派意识。穆时英曾经借小说人物来表明这种新的气候和潮流:

> "你读过《茶花女》吗?"
>
> "这应该是我们的祖母读的。"
>
> "那么你喜欢写实主义的东西吗?譬如说,左拉的《娜娜》,朵斯退也夫斯基的《罪与罚》……"
>
> "想睡的时候拿来读的。对于我是一服良好的催眠剂。我喜欢读保尔·穆杭,横光利一,堀口大学,刘易士——是的,我顶喜爱刘易士。"
>
> "在本国呢?"
>
> "我喜欢刘呐鸥的新的话术,郭建英的漫画,和你那种粗暴的文字,犷野的气息……"[24]

这是利用人物的对话所发表的流派宣言,在他们看来,在"五四"时候开始在中国流行的欧洲 19 世纪的浪漫主义、现实主义文学都已经过时了。

3. 新感觉派的文学想象

新感觉主义在 20 年代发生于日本。这是日本评论家中叶龟雄在《新感觉派的诞生》中给围绕在日本《文艺时代》杂志周围的横光利一、川端康成、片冈铁兵等一批作家所体现出来的新的创作趋向的一个名字。横光利一的《新感觉论》,川端康成的《新进作家的新倾向解说》、《新感觉辨》,片冈铁兵的《新感觉派的主张》

等文章阐明了他们的文学主张，建立了新感觉主义理论，并且在文学实践中自觉地体现和强化了新感觉主义的倾向。新感觉主义否认现实世界的客观性，他们主张主观的绝对性，强调通过主观的感受、印象去表现事物，以个人的"感觉生活"取代对于事物客观、理性、整体的认识，他们强调瞬间的真实。他们反对自然主义的对于事物静态的、纯客观的描写，力图把主观意识投射到客观对象中去，以创造对于事物的新的感受方式，因此有人将他们的主张称为"主客合一主义"。他们努力追求感性的、奇特的表达方式以更新对于事物的感觉和认识。例如，它不描写"陆姑娘起身要走"，而必然地描写"陆姑娘的臀部开始左右摆动"；它不描写"学生成群的走出门"，而必然地要描写"校门口吐出了一群一群的学生"。[25]他们极力追求新的表现方式，认为没有新的表现，就没有新的内容。新感觉主义的理论一方面符合俄国形式主义陌生化的理论及其对于文学性的认识，另一方面体现了他们一种新的唯心主义的认识论和世界观，这是对于19世纪现实主义文学理性主义和实证主义眼光的怀疑和反叛，同时也反映了他们业已丧失了19世纪现实主义作家的把握世界的能力与信心。

最早将新感觉主义引入中国的是刘呐鸥。他编译了介绍新感觉主义的现代日本短篇小说集《色情文化》。他在1930年4月出版的《都市风景线》，是中国现代第一本采用新感觉主义手法来表现现代都市生活的小说集。他第一个自觉地将现代都市作为文学描写的

主题和对象，有意识地发掘现代都市生活的特殊内容与独特的审美意义。有人在对《都市风景线》的介绍中说："呐鸥先生是一位敏感的都市人，操着他的特殊的手腕，他把这飞机、电影、Jazz、摩天楼、色情、长型汽车的高速度大量生产的现代生活，下着锐利的解剖刀。在他的作品中，我们显然地看出了这不健全的、糜烂的、罪恶的资产阶级的生活的剪影和那即刻要抬起头来的新的力量的暗示。"[26]《都市风景线》反映了复杂变幻的都市生活，尤其是资产阶级的消费、娱乐和冒险锐敏了人们丰富的感官。纵横交错的街道、赛马场、夜总会、舞厅、电影院、大旅馆、富家别墅、特别快车、新式汽车、投机商、公司职员构成了复杂的都市景观。刘呐鸥运用跳跃的结构、快速的节奏、新闻报道的方式和电影表现的手法捕捉都市生活的节律。

刘呐鸥的《都市风景线》只是一个引言，继续着刘呐鸥而把现代都市生活的表现达到了高峰的是穆时英。杜衡说："中国是有都市而没有描写都市的文学，或是描写了都市而没有采取了适合这种描写的手法。在这方面，刘呐鸥算是开了一个端，但是他没有好好地继续下去，而且他的作品还有着'非中国'即'非现实'的缺点。能够避免这缺点而继续努力的，这是时英。"[27]穆时英被称为"中国的新感觉派的圣手"。他在创作的数量上和质量上都超过了刘呐鸥。有人形容他"满肚子崛口大学式的俏皮话，有着横光利一的小说作风，和林房雄一样的在创造着簇新的小说的形式"。[28]穆时英的第一部小说集《南北极》受到当时普罗文学的影响，

表现城市下层阶级的生活以及阶级对立，受到左翼批评的关注。尤其是他对流氓无产者生活、性格和语言的描绘极为传神，别开生面，受到瞿秋白、朱自清等人称赞。从《公墓》开始，他开始运用新感觉主义方法来表现都市生活，题材和风格都发生了极大变化，正如人所批评的，他的创作本身也构成了一个“南北极”。

在无根无源、色调斑斓、不断冲突变幻的上海都市生活里，穆时英这个都市的浪子找不到自己的位置，他彳亍街头，舞女是他创作的中心意象，甚至他最后与一个舞女结合。他像舞女一样把握不定自己的身份和位置，找不到中心和归宿：“我是过着二重甚至于三重，四重……无限重的生活的。……因为是那么复杂矛盾的生活，我的心理人格等也是在各种份子的冲突下存在着。”在欲望的、异己的、陌生的都市坠入了黑暗的享乐主义和虚无主义之中：“我拼命地追求着刺激新奇，使自己忘了这寂寞，可是我能忘了它吗？不能的！有时突然地，一种说不出的憎恨，普遍的对于一切生物及无生物的憎恨；我不愿说出一句话，不愿看一件东西，可是又不愿自杀——这不是懦怯，因为我同时又是挚爱着世间的。我是正，又是反，是是，又是不是；我是一个没有均衡，没有中间性的人。”[29]在资本主义的现代都市生活中产生了一种强烈的分裂感和孤独感。在新感觉派的作品中，恋物癖式地展示事物的表象感觉和繁琐的物品细节与清单，他们无法把握事物的内在整体性，事物成为一种破碎的镜像，成为一种无法整合的资本主义精神分裂症。

1934年5月，穆时英在《白金的女体塑像》的自序中描述了他自己价值理念的崩溃及其虚无主义情绪："我是在去年突然地被扔到铁轨上，一面回顾着从后面赶上来的，一小时五十公里的急行列车，一面用不熟练的脚步奔逃着的，在生命的底线上游移着的旅人。二十三年来的精神上的储蓄猛地崩坠了下来，失去了一切概念，一切信仰；一切标准，规律，价值全模糊了起来。"他既明白资产阶级的生活是不合理的、腐朽的，同时又对无产阶级的革命产生怀疑。穆时英的《PIERROT》是他心灵的一种写真。小说描写一个小资产阶级作家层层的幻灭的过程，表现了人类的自私、冷酷、隔膜和荒诞，反映了作者浓重的虚无主义情绪。他描写主人公潘鹤龄内心的无聊与寂寞。他的作品被人赞美，然而实际上连他的朋友都并不真正理解其意义。失望之余，他决定去日本寻找他的生命的寄托——他的情人琉璃子，可是到了日本以后，他发现他的情人琉璃子并不忠实于他。于是他反省："这就是文化，就是人类，就是宇宙！每个人都把自己放在最前面，放在一切前面。"终于他想到了伟大无私的母亲古老神话："只有母亲是不自私的。伟大的母亲啊！回家去吧！"然而回家以后却听到了父母要把儿子"当摇钱树"的一番谈话，因此继爱情的神话幻灭之后，母亲的神话也破碎了。于是他又进一步去寻找劳动者的现代神话："在这些贫苦的、只求保持着最低限度的生存的、穿着褴褛的人们中间，发现了一颗颗真实的心，真的人类。"他摆脱了忧郁，"他变成了健康的人"。并且，他继续着进一

步去追求革命的神话："忽然，他对于十月革命神往起来。"他参加了革命，并在群众运动中被捕。在狱中，他因为有着强大的有力的革命信念的支持没有屈服，但是出狱以后却被他自己的同志怀疑和抛弃了。他在一个个理想、信念、神话都被摧毁之后，精神崩溃，坠入了虚无主义的黑色深渊。

穆时英极端个人主义和虚无主义的世界观和无产阶级集体主义和理想主义的世界观构成了绝对的对立。同时，他们所表现的也是不同的生活侧面或不同的生活世界。在《公墓·自序》中，他攻击左翼"喊着虚伪的口号"，"利用着群众心理，政治策略"，并且为自己的"落伍"进行辩解，他反驳左翼"世界是充满了工农大众，重利盘剥，光明，奋斗……之类的"观点时说："当时的目的只是想表现一些从生活上跌下来的，一些没落的 Pierrot。在我们的社会里，有被生活压扁了的人，也有被生活挤出来的人，可是那些人并不一定，或是说，并不必然地要显示出反抗，悲愤，仇恨之类的脸来；他们可以在悲哀的脸上戴了快乐的面具的。每一个人，除非他是毫无感觉的人，在心的深底里都蕴藏着一种寂寞感，一种没法排除的寂寞感。每个人，都是部分的，或是全部的不能被人家了解的，而且是精神隔绝了的。"不同的角度，不同的观察和认识方式发现了不同的世界和现实。即使在穆时英自己的创作，他的《南北极》尽管意识上是不健康的，但是他至少看到了社会的"南北极"的对立。然而他后来的创作抛弃了"南北极"的描写以后，他创作的题材、内容、意识和风格都发生

了很大的变化,如杜衡所说成了一个"南北极"。

新感觉派揶揄浪漫主义的精神的"乡愁",揄扬物质主义的感性的生活。刘呐鸥小说中的人物对来到东方上海来寻找"理想中的黄金国"和"浪漫"的欧洲主人公说:"你所要求的那种诗,在这个时代是什么地方都找不到的。诗的内容已经变换了。就使有诗在你的眼前,恐怕你也看不出吧。"[30]他们要捕捉都市生活的风貌,作为都市表象的消费场所和"都市男女"、"Modern Girl",探测现代都市的诗意。他们代表了一种唯物主义人生观和享乐主义的生活态度:

> 我们这代人是胃的奴隶,肢体的奴隶……都是叫生活压扁了的人啊!
>
> 譬如我。我是在奢侈里生活着的,脱离了爵士乐,狐步舞,混合酒,秋季的流行色,八汽缸的跑车,埃及烟……我便成了没有灵魂的人。那么深深地浸在奢侈里,抓紧着生活,就在这奢侈里,在生活里我是疲倦了。[31]

这是一些盲目地追逐着物质生活,沉醉在物质生活里和表层的感官刺激里,"在速度的生活里奔跑着的人",同时又受到物质生活的挤压——"叫给生活压扁了的人"。他们追求着速度、力和强烈的感觉刺激:

> 真是刺激和速度上生存着的姑娘哪,蓉子,Jazz,机械,速度,都市文化,美国味,时代美……的产物的集合体。

他们试图深入现代都市律动的灵魂,发掘它不断变化和充满节奏的现代美感:

红的街，绿的街，蓝的街，紫的街……强烈的色调化装着的都市啊！霓虹灯跳跃着——五色的光湖，变化着的光湖，没有色的光湖——泛滥着光湖的天空，天空中有了酒，有了灯，有了高跟鞋儿，有了钟……[32]

《无轨列车》第4期译载了《保尔·穆杭论》以及穆杭的短篇小说，被称为“穆杭的一小专号”。《保尔·穆杭论》认为从前的文学只表现了近代生活的外貌，只有穆杭才“把事物的本质描写出来”，正如都德发现了第二帝国时代的表现艺术一样，穆杭推展“第四种方法”：影戏流的闪光法，感情分析上的综合的秩序法，对于所欲表现的对象不从正面直攻而取远攻，略辞法，讽示法，分离法，列举法。[33]在同一期上，还突出地介绍了电影艺术，认为“影戏艺术家是占有将来的大诗人的地位的可能性的”。[34]电影摄影机和蒙太奇是描写和表现现代大都市最相宜的工具和方法。电影简直可以说是工业革命后发达资本主义时代的一种艺术时代。正如史诗是文明曙新期的艺术，小说是资本主义创业时代的艺术一样。电影艺术明显地弥散和侵蚀到现代小说、诗歌和戏剧等艺术之中去。现代都市改变了人们对于世界的感觉方式。电影成为了一种现代的感觉器官。新感觉派使用了包括电影在内的许多新的感觉方式和技巧试验。

穆时英的《上海的狐步舞》是长篇《中国：一九三一》的“一个断片”，一种“技巧上的试验和锻炼”。他受到了美国现代城市作家刘易士、多斯·帕索斯的小说

中的新闻报道和电影等艺术方法的影响。多斯·帕索斯的《1919年》把时代背景、人物故事、作者见闻杂糅在一起，打破了19世纪长篇小说的情节结构和叙述方式，用"拼盘"和"杂烩"的方式表现对社会全景式的感知，穆时英的《中国：一九三一》有茅盾《子夜》式的描写中国农村与都市的社会交响结构的雄心。在《上海的狐步舞》的断片中，我们看到新感觉派作者以描写代替了叙述，以主观感觉代替了科学认识，作者努力捕捉的是事物的各种破碎的感觉印象，嗅觉、味觉、触觉、视觉等感官的过分发达，现实世界只是这些破碎的，瞬间的感官反射，这些感觉无法结合为一种对于事物和世界的整体认识，我们看到的只是人物的手、脸、腿，甚至主观和客观、幻觉和真实的界线也消失了。例如写街景，直接摹拟汽车上的视点，快速的节奏，破碎的、不完整的感觉反应，事物的印象，用自然主义与印象主义的直接的、速记的方法表达一种主观的真实。他通过坐在汽车上刘有德的主观视点来描写街景，混合了瞬间的印象和主观的心理：

> 上了白漆的街树的腿，电杆木的腿，一切静物的腿……revue似地，把擦满了粉的大腿交叉地伸出来的姑娘们……白漆的腿的行列。沿着那条静悄的大路，从住宅的窗里，都会的眼珠子似地，透过了窗纱，偷溜了出来淡红的，紫的，绿的，处处的灯光。

他用电影特写镜头来写舞场：

> 蔚蓝的黄昏笼罩着全场，一只Saxphone正伸

长了脖子，张着大嘴，呜呜地冲着他们嚷。当中那片光滑的地板上，飘动的裙子，飘动的袍角，精致的鞋跟，鞋跟，鞋跟，鞋跟，鞋跟。蓬松的头发和男子的脸。男子的衬衫和女子的笑脸。伸着的胳膊，翡翠坠子拖到肩上。整齐的圆桌子的队伍，椅子却是零乱的。暗角上站着白衣侍者。酒味，香水味，英腿蛋的气味，烟味……独身者坐在角隅里拿黑咖啡刺激着自家儿的神经。

新感觉主义在对理性和叙述的否定中表现了两种突出的倾向：资本主义恋物癖式的描写和精神分裂式的表达。

在19世纪的现实主义小说中，蕴含着“焦点透视”，作者能够理性地控制世界和事物。新感觉主义动摇了19世纪理性、客观的至高无上的地位，也因此打破了现实主义对环境和人物的静止的、客观的描写，它和巴尔扎克式的冗长沉闷的对外部环境和人物的静止描写不同，新感觉主义表现的是一种主观的“现实”，巴尔扎克那种客观环境和人物性格的连续统一以及深度崩溃了，它只能通过视觉、听觉、嗅觉、味觉、触觉以及所谓交感与错觉这样一些修辞手法来捕捉主观的“真实”。这样产生了一种强烈的“陌生化”的表现效果。它写火车：“嘟的一声儿，一道弧灯的光线从水平线底下伸了出来。铁轨隆隆地响着，铁轨上的枕木像蜈蚣似地在光线里向前爬去，电杆木显了出来，马上又隐没在黑暗里，一列‘上海特别快’突着肚子，达达达，用着狐步舞的拍，含着颗夜明珠，龙似地跑了过去，绕着那条

弧线。又张着嘴吼了一声儿，一道黑烟直拖到尾巴那儿，弧灯的光线钻到地平线下，一回儿便不见了。”它写人：“电梯用十五秒钟一次的速度，把人货物似地抛到屋顶花园去。”“那两只浸透了 cocktail 的眼珠子。”它写物：“笑声从门缝里挤出来，酒香从门缝里挤出来，Jazz 从门缝里挤出来。”这是一种“错误”的，因而陌生化了的修辞方法，它带来了感觉上和认识上的更新，包含了对于人的“物化”的意识。

新感觉主义抛弃客观的描写方法，不断切换描写、感觉的角度和视点，造成了表现上的强烈的效果。例如描写人物的死：“脊梁断了，嘴里哇的一口血……弧灯……碰！木桩顺着木架又溜上去了……光着身子在煤屑路滚铜子的孩子……大木架顶上的弧灯在夜空里象月亮……捡煤渣的媳妇……月亮有两个……月亮叫天狗吞了——月亮没有了。”穆时英通过切换到人物临死前的感觉与意识来“延长”、凸显人物的死亡过程。它通过人物临死前的感觉——幻觉——幻觉的消失来表现人物的死亡过程。然而实际上，新感觉主义这种主观的表现技巧之下蕴含了一种个人主义和主观主义的世界观，是对客观世界和理性认识的一种怀疑，体现了现代资本主义社会人的危机感。

新感觉主义表现了城市生活的新的真实，一种新的震惊和美。实际上，每一次文学思潮的更替都是对于“真实”的一次刷新，是因为他们提供了新的“真实”，而每一次技巧的更新也都是为了展露新的内容。问题在于，柏拉图有柏拉图的真实，亚里士多德有亚里士多

德的真实,“左联”有“左联”的真实,苏汶以及“第三种人”也有他们的真实,现实主义有现实主义的真实,新感觉主义有新感觉主义的真实。每一种真实都是受支配于每一种不同的世界观和认识方式,都是一种有限度的“真实”知识。新感觉主义以平面化的主观感觉去取消浪漫主义情感深度和现实主义的环境和人物性格的内在性,成为一种非理性主义、个人主义和主观主义。

4. 施蛰存的心理分析小说

施蛰存是《无轨列车》、《新文艺》、《现代》三个具有流派的连续性和生长性刊物的编辑,在很大意义上是他把现代主义的群体组织了起来。而且他是新感觉主义的领衔人。[⑤]施蛰存对于他与新感觉主义的关系曾经有过这样一种自辩:“因为适夷先生在《文艺新闻》上发表的夸张的批评,直到今天,使我还顶着一个新感觉主义的头衔。我想,这是不十分确定的。我虽然不明白西洋或日本的新感觉主义是什么样的东西,但我知道我的小说不过是应用了一些 Freudism 的心理小说而已。”[⑥]施蛰存和刘呐鸥、穆时英既有共同的思想背景和艺术氛围,然而,他们在主题、题材、风格以及艺术渊源与取径上又颇可分别。刘呐鸥和穆时英擅长于描写现代都市生活,那种错综复杂、色调斑斓、具有尖锐感的“都市风景线”;而施蛰存则喜欢表现都市与小镇过渡地带半新不旧具有明暗感的心理和人格冲突。施蛰

存自觉地运用弗洛伊德的理论来探索人的心理和人格。与刘呐鸥、穆时英铺张地描写都市生活的快速节奏和感觉刺激不同，施蛰存常常通过朦胧神秘的诗意氛围来彰显人物的内心世界。刘呐鸥和穆时英受到保尔·穆杭和日本新感觉主义艺术上的强烈冲击，而吸引着施蛰存的则是奥地利的显尼志勒，在这种吸引里埋伏了中国古典文学的影响。施蛰存对显尼志勒的倾心从他对显尼志勒《蓓尔达·迦兰夫人》、《牧人之笛》、《生之恋》、《妇女三部曲》、《薄命的戴丽莎》等作品的翻译中可以看出来。有人这样说明显尼志勒的特点："显劳志尼的主题多半是与性爱有关系。……他对于性爱的描写不是在现实方面，而是在心理方面。"[37]在很大程度上，这也可以说明施蛰存的小说特点。

30年代施蛰存的创作主要收集在《上元灯》、《将军底头》、《梅雨之夕》、《善女人行品》和《小珍集》里。《上元灯》里的创作如《扇》、《上元灯》、《周夫人》、《旧梦》等设置一段回忆的距离，调和了淡淡的感伤哀愁与浪漫诗意，朦胧、单纯、清新、明净，重视氛围的布置，明显地见出古典婉约派诗词意境的潜移默化。这种特点也延续到后来的小说之中。《周夫人》写一个守寡的少妇，将性爱倾注在一个邻居的12岁的少年身上，把他作为丈夫的替代，搂抱他，亲吻他，希望他天天来卧室与她作伴。它明显地显示了弗洛伊德学说的影响。

施蛰存的创作中最具有新锐之气和试验性质的是

《将军底头》，包括《鸠摩罗什》、《将军底头》、《石秀》、《阿褴公主》四个短篇。这四篇以历史为题材的小说在另外一重意义上构成了内在的统一：用弗洛伊德的性欲理论对历史人物进行新的叙述。这在30年代的历史小说中是最观念化、最现代化的，独树一帜地打上了鲜明的现代印记。当时发表在《现代》杂志上的一篇书评概括了这四篇小说的共同特点——"二重人格的描写"："每一篇的题材都是由生命中的两种背驰的力的冲突来构成的，而这两种力中的一种又始终不变地是色欲。"

《将军底头》扑朔迷离的情节下面隐含了性意识的活跃与流动。这种潜意识是花将军思绪纷乱的根源，也是小说叙事的内在动力。吐蕃族的花将军在率领汉族军队去征讨自己吐蕃民族的时候，民族意识觉醒了。他的一个部下强奸黑衣民女而未遂的事件触发了他的性意识，他感到了性爱的烦恼，并且在性意识的驱使下，压抑了背汉归国的念头，征讨吐蕃去了。因为这种性意识与民族意识的冲突使他心智混乱分散了精力，使他被敌人砍去了头。然而，没有了头的花将军的身子(代表了盲目的本能欲望)还能骑在马上去寻找他欲望中的姑娘。有人评论说："读这作品的人，是没有不被那一幅没有头的花将军在马背上沿溪走去找他的爱人的阴森而奇丽的图画所感动的。"[39]在《三国演义》里，写到雄武的关羽被敌人砍掉了头，仍能大叫"还我头来！"《将军底头》必定是受到了《三国演义》里的神来之笔的启示。我们将《将军底头》与古典作品相对照，

两种不同的描写与阐释蕴涵了不同的叙事逻辑、文化意蕴与审美感受。

《石秀》是典型的描写二重人格和变态性欲的作品。作者在故事上一点也没有改变原作，只是完全从另一个角度来重新进行了叙述。石秀一到义兄杨雄家，就因为杨雄美艳的妻子潘巧云勾起的欲望夜不成寐，而潘巧云对他的不断诱惑更炽燃了他的爱欲。因此他处于欲望与友谊的强大冲突之中，终于伦理的力量压抑了本能的欲望，同时也造成了性欲变态。石秀发现潘巧云与和尚裴如海通奸以后嫉妒难忍，因此怂恿杨雄杀妻，他被压抑的欲望最后在潘巧云身体的肢解过程中得到了释放和满足。《石秀》情节的发展完全以弗洛伊德理论为依据，带有明显的观念的痕迹。《水浒传》对于女性的描写是一种最典型的封建道德化的眼光。对于古代经典的重新解读往往导致对传统的解构和现代的叙述。施蛰存在对《水浒传》艺术风格的刻意追摹中，将一个道德化的故事解读为现代色情狂的故事，完成了对于道德的解构。然而，《石秀》的强烈的试验色彩使它在创作上和失败很容易接近。

施蛰存的创作在《梅雨之夕》一类富于张力与法度的小说中产生了相当完美的收获。这一类小说描写深层欲望与道德伦理之间微妙的平衡，将弗洛伊德意识结构的理伦与中国传统的中庸之道结合起来，将中国传统的审美和意境在现代推到一种新的极致，很好地探索和揭示了30年代在现代文明冲击下过渡性人物微妙的心理状态，它们将现代的意识和传统的美感很

好地调和了起来。这些人物和穆时英那些上海滩上资产阶级的无根浪子不同，他们很多有着苏州的传统城镇的生活背景，这种背景和上海的都市生活相对照，产生了一种层次感。《梅雨之夕》写一位中年男子在梅雨之夕朦胧的街头一次邂逅的心理流程。他在再三犹豫之后鼓起勇气去送一位姑娘回家。他开始将她作为美的对象来欣赏，实际上她并没有初看那样美，却发现她很像初恋的少女，这时他觉得道旁用忧郁的眼光望着他的人好像是他的妻子，后来雨停了，姑娘道谢告别，他却埋怨无情的天气，为什么不再下半小时雨。他回到家里怅然若失，无所着落，却忙于向妻子掩饰自己荒唐的行为。小说运用弗洛伊德理论来解释人物的各种心理活动和幻觉，却不露痕迹，接近中国古典诗文尤其是婉约派含蓄隽永的意境。施蛰存将传统诗文的艺术韵味和弗洛伊德的理论结合起来，给弗洛伊德理论以一种艺术表现上的尺度，使弗洛伊德的爱欲在艺术表现中产生雾里看花、水中望月的艺术距离，不致像《石秀》那样过于乖戾和刻露。《徒然草》说，如果人不好色，就像一只玉杯而没有底。然而没有经过艺术化的色情就没有美。实际上，弗洛伊德学说并不是自私、利己、纵欲、狂暴的资产阶级享乐主义文化宣言，而是相反要"超越快乐原则"，在本我与超我之间取得自我合理的平衡或升华。这才是弗洛伊德对于人格和文化建设的态度。

5. 戴望舒与“现代派”诗歌

1923年，戴望舒考入上海大学文学系。这时他开始新诗创作。1925年五卅运动中上海大学被查封后，戴望舒转入震旦大学法文班。他和施蛰存、杜衡创办《璎珞》旬刊，并且开始翻译法国象征派诗歌。施蛰存说：“望舒在神父的课堂里读拉马丁、缪塞，在枕头底下却埋藏着魏尔伦和波特莱尔。他终于抛开了浪漫派，倾向了象征派。”[40]戴望舒进入新诗创作领域的时候，恰逢“五四”自我表现的浪漫主义诗风开始由盛而衰，新诗开始了艺术表现上的反省和探寻。杜衡说：“当时通行着一种自我表现的说法，做诗通行狂叫，通行直说，以坦白奔放为标榜，我们对于这种倾向私心里反叛着。”[41]实际上，他们代表着对于早期新诗普遍的不满和新的艺术探索。当时的新诗坛上出现了两种对于早期浪漫主义诗歌的反拨，一种是新月诗派的格律试验，一种是象征主义诗艺。李金发的象征主义诗歌以强烈的异国情调、颓废色彩以及表现技巧上的神秘和晦涩体现了明显的得失。戴望舒力求在情感与形式、浪漫与象征、古典与现代之间找到契合和平衡，为新诗寻求适当的表现形式。他在法国象征派和中国古典诗歌之间进行艺术上的沟通和综合。杜衡说他的诗“很少架空的感情，铺张而不虚伪，华美而有法度”。[42]这正说明了戴望舒在20年代新月派和象征派规约下的新诗创作的探索过程。1928年在《小说月报》上发表的《雨巷》

汇合了新月派和象征派两种新诗创作趋向，也是外国现代派和中国古典诗歌成就的一种综合。多种力量的偶合，各种口味的调和，使得这首内容苍白、形式雕琢的小诗在中国现代诗歌史上获得了从未有过的赞誉。叶圣陶称赞它替中国新诗的音节开辟了一个新的纪元，并且使戴望舒因此获得了“雨巷诗人”的称号。

然而真正确立戴望舒在中国新诗史上的独立地位，并且开创了一代诗风的是《我的记忆》所开始的探索。杜衡说：“他在写成《雨巷》的时候，已经开始对诗歌底他所谓‘音乐的成分’勇敢地反叛了。”《我的记忆》明显地受到法国后期象征派诗人耶麦的影响。“他是抛弃了一切虚夸的华丽，精致，娇美，而以他自己的淳朴的心灵来写他的诗的。”[43]他摆脱了《雨巷》那种对外在的音乐性和词藻的追求，用质朴的口语来表现日常生活，“适当地、艺术地抓住”生存在我们日常的生活上的美感。[44]戴望舒在法国后期象征派耶麦、福尔、果尔蒙等人影响下的这种对于外在音乐性的反叛，结束了新月派的时代，开启了“现代派”的诗风，树立了戴望舒在中国现代诗歌史上的新典范。1929年他的第一本诗集《我的记忆》出版，同时《新文艺》月刊也将这种艺术倾向不断地播送出去。

在1931年“新月派”首领徐志摩“云游”和《诗刊》停刊之后，1932年《现代》杂志的创刊将一种新的艺术潮流聚合、放大，填补了诗坛的空间。施蛰存在当时致戴望舒的信中说：“有一个南京的刊物说你以《现代》为

大本营，提倡象征派诗，现在所有的大杂志，其中的诗大都是你的徒党。”他称他为“诗坛的首领”：“徐志摩而后，你是有希望成为中国大诗人的。”[45]戴望舒的创作和《现代》对于当时诗坛具有了重要的示范意义和不可低估的凝聚力，并且引起了当代诗坛普遍的仿效。在《现代》杂志上发表的施蛰存、何其芳、金克木、林庚、南星、路易士、史卫斯、徐迟等人的诗歌，从思想和艺术都有相近的取向，当时就有人称之为“现代派”。[46]施蛰存说：“《现代》中的诗是诗，而且纯然是现代的诗。它们是现代人在现代生活中所感受到的现代的情绪，用现代的词藻排列成的现代的诗形。”戴望舒的诗歌创作以及他的诗论对当代诗坛产生了重大的影响，《现代》杂志成为了当代诗坛的一个中心。施蛰存指出：“投寄来的诗和《现代》历期所发表过的诗，形式和风格都还是相近的。它们的共同特征是：(1)不用韵。(2)句子、段落的形式不整齐。(3)混入一些古字或外语。(4)诗意不能一读即了解。这些特征，显然是和当时流行的‘新月派’诗完全相反。”戴望舒所开创的现代诗风“在青年诗人中颇有启发，因而使自由诗摧毁了《新月》派的壁垒”。[47]在30年代，“现代派”取代了“新月派”的影响，成为了支配当代诗坛的一个流派和一种普遍的艺术趋向。与此同时，后期“新月派”也从T.S.艾略特和英语诗歌那里接受后期象征主义诗歌的影响，在北方诗坛上形成了现代主义的“荒原冲击波”。

1933年8月出版的《望舒草》是戴望舒诗歌创作

成熟的标志。1932年11月，戴望舒离沪赴法前夕，将《乐园鸟》、《寻梦者》等一组诗以《乐园鸟及其他》为题发表在《现代》2卷1期上，在同一期上还发表了《望舒诗论》17条。他的理论和创作结合起来，形成了一个完整的诗歌艺术表现体系。在法国后期象征派影响下，实现了对于流行的“新月派”和早期自由诗艺术上双重的否定、批判、规避和超越。“现代派”诗是现代自由诗，它是对“新月派”格律诗运动的重新解放。它认为“韵和整齐的字句会妨碍诗情”，反对外在的形式限制。同时它又不是简单地回到初期白话诗和浪漫主义的自然流露，它认为诗歌的本质是想象。“诗是由真实经过想象而出来的，不单是真实，亦不单是想象。”[48]徐霞村在《我的记忆》的书评中说：“象征主义解放了法国诗；解放了英国诗，解放了德国诗，解放了俄国诗；戴君的诗虽然很显明地受了不是正统的象征派的Francis Jammes的影响，但它们在中国诗坛上的重要却是象征主义的。”[49]戴望舒在法国后期象征派诗歌的影响下，形成了自己艺术审美和艺术表现的方式。他对果尔蒙的诗歌艺术的评价也可以应用到他自己的身上：“他的诗有着绝端地微妙——心灵底微妙与感觉底微妙。他底诗情完全是呈给读者底神经，给微细到纤毫的感觉的。即使是无韵诗，但是读者会觉得每一篇中都有着很个性的音乐。”[50]朱自清认为，戴望舒取法象征派，“他是要把捉那幽微的精妙的去处”[51]。

《乐园鸟及其他》一组诗典型和集中地反映了戴望舒诗歌艺术上的完美和思想特征。它们运用象征的手

法来表现诗人内心的苦闷和对理想的追求。“寻梦者”和“乐园鸟”的意象是诗人心灵的象征，也是30年代脱离了左翼的“集团艺术”的自由知识分子“寻梦者”群的精神状态的写照。他们一方面不满黑暗现实，另一方面又疏离革命运动。诗人在苦闷和失望中不断追求，流露了浓重的绝望和幻灭的情绪：

飞着，飞着，春，夏，秋，冬，
昼，夜，没有休止，
华羽的乐园鸟，
这是幸福的云游呢？
还是永恒的苦役？

他追问着“自从亚当，夏娃被逐后，/那天上的花园已荒芜到怎样了？”[②]

1927年大革命失败后，戴望舒在黑暗、郁闷的现实中写下了《雨巷》、《断指》等诗歌，反映了他幻灭、失望、伤感、颓废、彷徨、忧郁的情绪以及不懈的憧憬与追求。丁香一样忧愁的姑娘是他那敏感而怯弱的小资产阶级苍白灵魂的对应物。在30年代的左倾中，戴望舒一度加入“左联”，在左倾的高潮中，他写了《我们的小母亲》和《流水》等歌颂无产阶级革命的诗歌。《流水》受到俄国无产阶级文化派著名诗人基洛夫的诗作《 流水》的影响，表现了对于革命力量的肯定和歌颂：

我们是各处的水流的集体，
从山间，从乡村，
从城市的沟渠……

我们是力的力。

它歌颂了“我们”集体的力量。30年代左翼文学的“集团艺术”是反个人主义的，历史创造的主体不是个人而是阶级。无产阶级艺术在对个人主义的否定中，艺术创造的主语也不再是个性化的“我”，而是“我们”。“我”融进了巨大的、集体的、阶级的“我们”之中。然而，在《流水》中，戴望舒一方面听到了“流水”的革命反叛的集团的声音，看到了“流水”的战无不胜的巨大力量；但是，另一方面其抒情主体和巨大的抒情对象又是分离的，诗人并没有投入革命的洪流之中去，他是在“流水”之外，而不是在“流水”之中，也就是说，他是在历史和集体之外，而不是在历史和集体之中。“我”并没有融人“我们”历史的、进步的潮流之中，而是成为一个孤独、伤感的历史潮流的倾听者。因此，《流水》在表意方式上和殷夫的“红色抒情诗”形成了巨大的差异和明显的对照。《流水》一开始就使用了个性化的叙述方式和抒情背景：

在寂寂的黄昏里，

我听见流水嘹亮的言语

“在寂寂的黄昏里”这种非常感伤的、个性化的叙述和抒情方式，就把“我”/“我们”明确地分离出来了，当集体的、历史的力量汇集到“太阳的家乡去”，投向革命的乌托邦之时，诗人成为了历史的一个旁观者，一个无力的倾听者。因此，在这种过去/未来、我/我们的认同与疏离、肯定与怀疑之间表达了一种自由知识分子的立场。戴望舒作为一个自由知识分子，他终于疏离了革

命，他强烈的个性使他无法融进革命的“流水”之中。他将纯粹的独立的象征艺术作为一种对于现实和革命的双重屏障。这种立场导致了 30 年代“自由人”、“第三种人”与“左联”的隔阂与冲突。

杜衡说：“在苦难和不幸底中间，望舒始终没有抛下的，就是写诗这件事情。这差不多是他灵魂底苏息、净化。从乌烟瘴气的现实社会中逃避过来，低低地念着

我是比风更轻，更轻，

是你永远追随不到的……”

杜衡一语道破了 30 年代象征主义艺术的秘密，揭示了象征主义诗人不满现实，然而又拒绝革命，终于逃避到象征的艺术世界之中去寻找超越的“纯诗”的本质。杜衡说他们是“把诗当做另外一种人生，一种不易公开于俗世的人生”。象征主义诗歌艺术为他们提供了一个超脱的、独立的艺术世界，这充分说明了象征主义的艺术功能。他说：“我们体味到诗是一种吞吞吐吐的东西”，“它的动机是在于表现自己跟隐藏自己之间。”[53] 象征主义不仅成为一种艺术想象和表现的技巧，而且也成为一种生活超越与拯救的方式。象征主义既为他们提供了艺术飞翔的翅膀，也为他们提供了一种规避现实矛盾的高蹈姿态，在象征世界中将他们的理想对象化。象征主义并不是一种纯粹的艺术技巧，在 30 年代，它很大程度上成为了一种对于社会现实的拒绝与逃避的方式。30 年代的知识分子由于对现实世界的无能为力和强烈反感，使他们纷纷逃避到苍白的艺术想

象的世界之中去，沉醉于个人主义的狭小天地之中。由于对于现实的规避，戴望舒的诗歌不仅丧失了必要的广阔性，而且仅仅成为了30年代知识分子失败的内心见证。他的诗歌格局狭小，内容单纯，意境仄促，脱离不了旧文人的气味和感伤的滥调。

1935年，戴望舒从欧洲回国。1936年10月，他和孙大雨、梁宗岱、冯至、卞之琳等人在上海创办了《新诗》月刊，与北方诗坛联合起来。《新诗》杂志的出现，使30年代中国诗坛上从法、英、美以及里尔克等不同艺术渊源生长出来的现代主义诗歌艺术潮流最终会师，在战争爆发的前夕将现代新诗的艺术发展和探索推向了"顶点"。然而这个在象牙之塔里的现代主义的纯诗运动终于很快就在战火中崩解和毁灭了。正如30年代阶级斗争的狂风暴雨摧毁了20年代创造社穆木天、冯乃超等人的象征主义艺术世界一样，在40年代的战争烽火中，卞之琳、何其芳以及戴望舒也同样产生了深刻的变化。战争把他们不同程度地从那个过于古老和精致的艺术世界中解放了出来。

注　释：

① 芦焚：《"京派"与"海派"》，载《大公报·文艺副刊》1934年2月16日。

② 吴福辉：《都市漩流中的海派小说》，3页，长沙，湖南教育出版社，1995。

③ 恩格斯：《英国工人阶级状况》，见《马克思恩格斯全集》第

7卷,北京,人民出版社。

④ 周乐山:《上海之春》,载《良友》56期(1931年4月)。

⑤ 伯瀛:《上海》,载《一般》4卷4号(1928年4月)。

⑥ 穆时英:《夜总会里的五个人》。

⑦ 罗兹·墨菲:《上海:现代中国的钥匙》,14页,章克生等译,上海人民出版社,1986。

⑧ 新中华杂志社辑《上海的将来》,31页,上海,中华书局,1934。

⑨ 梁得所:《编辑室谈话》,载《良友》65期(1932年3月)。

⑩ 茅盾:《机械的颂赞》,载《申报月刊》2卷4期(1933年4月)。

⑪ 刘呐鸥:《致戴望舒》,见孔另境编《现代作家书简》,185页,广州,花城出版社,1982。

⑫ 施蛰存:《又关于本刊中的诗》,载《现代》4卷1期(1933年11月)。

⑬ 藏原惟人:《新艺术形式的探求》,载《新文艺》1卷4号(1929年12月)。

⑭ 禾金:《造型动力学》,载《小说》第9期(1934年10月)。

⑮ 迷云:《现代人底娱乐姿态》,载《新文艺》1卷6号(1930年2月)。

⑯ 施蛰存:《绕室旅行记》,载《灯下集》,上海,开明书店,1937。

⑰ 刘呐鸥:《译者题记》,载《无轨列车》第3期(1928年10月);《色情文化》,上海,水沫书店,1928。

⑱《列车餐室》,载《无轨列车》第3期(1928年10月)。

⑲ 壮一:《红绿灯——1932年的作家》,载《文艺新闻》43号。

⑳ 施蛰存:《我的创作生活之历程》,见《灯下集》,上海,开明书店,1937。

㉑ Q.T:《读者会》,载《新文艺》1卷5号(1930年1月)。

㉒ 施蛰存:《最后一个朋友冯雪峰》,见《沙上的脚迹》,沈阳,辽宁教育出版社,1995。

㉓《编辑座谈》,载《现代》1 卷 1 期(1932 年 5 月)。

㉔ 穆时英:《被当作消遣品的男子》,见《公墓》,上海,现代书局,1933。

㉕ 沈绮雨:《所谓"新感觉派"者》,载《北斗》1 卷 4 期(1931 年)。

㉖《新文艺》2 卷 1 号。

㉗ 杜衡:《关于穆时英的创作》,载《现代出版界》第 9 期(1933 年 2 月)。

㉘ 迅俟:《穆时英》,见杨之华编《文坛史料》,上海,中华时报社。

㉙ 穆时英:《我的生活》,载《现代出版界》第 9 期(1933 年 2 月)。

㉚ 刘呐鸥:《热情之骨》,见《都市风景线》,上海,水沫书店,1930。

㉛ 穆时英:《被当作消谴品的男子》,见《公墓》。

㉜ 穆时英:《夜总会里的五个人》,见《公墓》。

㉝ Benjamin Cremieux:《保尔·穆杭论》,载《无轨列车》第 4 期(1928 年 10 月)。

㉞ 葛莫美:《电影和诗》,载《无轨列车》第 4 期(1928 年 10 月)。

㉟ 适夷:《施蛰存的新感觉主义》,载《文艺新闻》33 期(1931 年 10 月)。

㊱ 施蛰存:《我的创作生活之历程》,见《灯下集》,上海,开明书店,1937 年。

㊲ 赵伯颜:《循环舞·译序》,载《新文艺》1 卷 3 号(1929 年 11 月)。

㊳《〈将军底头〉》,载《现代》1 卷 5 期(1932 年 9 月)。

㊴ 同上。

㊵ 施蛰存:《戴望舒译诗集·序》,见《戴望舒译诗集》,长沙,湖南人民出版社,1983。

㊶ 杜衡:《望舒草·序》,见戴望舒《望舒草》,上海,现代书局,1933。

㊷ 同上。

㊸ 同上。

㊹ 戴望舒译《耶麦诗抄》，载《新文艺》创刊号（1929年9月）。

㊺ 施蛰存：《致戴望舒》，见孔另境编《现代作家书简》，78～79页，广州，花城出版社，1982。

㊻ 孙作云：《论"现代派"诗》，载《清华周刊》43卷1期（1935年5月）。

㊼ 施蛰存：《〈现代〉杂忆》，见《沙上的脚迹》，沈阳，辽宁教育出版社，1995。

㊽ 戴望舒：《望舒诗论》，载《现代》2卷1期（1932年11月）。

㊾ 保尔：《一条出路》，载《新文艺》1卷2号（1929年10月）。

㊿ 戴望舒译：《西莱纳集》，载《现代》1卷5期（1932年9月）。

51 朱自清：《〈中国新文学大系·诗集〉导言》，上海，良友图书印刷公司，1935。

52 戴望舒：《乐园鸟》，载《现代》2卷1期（1932年11月）。

53 同注㊶。

九、长篇小说的高峰

茅盾(1896~1981)在"五四"时期是以理论批评家沈雁冰而知名。1921年,他与郑振铎、周作人等人发起组织了文学研究会,并且从"鸳鸯蝴蝶派"手中接编和革新了《小说月报》,成为新文学扩张的一个重要标志。他积极倡导为人生的文学,大力介绍欧洲19世纪科学的自然主义理论,对新文学现实主义的发展,尤其是"现代小说"的成长,起了积极的理论引导作用。他在著名的《自然主义与中国现代小说》的论文中指出:"自然主义是经过近代科学的洗礼的;他的描写法,题材,以及思想,都和近代科学有关系。"自然主义的根本目的在于求"真",它是中国现代小说"游戏消闲的观念"和"不忠实的描写"的对症药。他主张和强调"现代小说"需要注意"描写方法与采取题材",认为自然主义为"现代小说"带来了"这两件法宝——客观描写和实地观察"。[①]茅盾以其对于自然主义积极的理论鼓吹和自觉的创作实践而在中国现代文学史上具有鲜明的独特性。

1920年,茅盾参加了上海共产主义小组。1926年离开上海赴广东。1927年任汉口《民国日报》总主笔,

深深地卷入了大革命的漩涡之中。1927 年 7 月“七一五”政变前夕离开武汉，经牯岭，于 8 月底到达上海。随着 1927 年 9 月《幻灭》在叶圣陶主编的《小说月报》上揭载，伟大的现实主义作家、现代长篇小说的巨匠、代表着 30 年代文学成就的“茅盾”这一名字出现了。茅盾是中国现代最富于长篇小说家气质的作家。他将欧洲 19 世纪巴尔扎克、托尔斯泰等人结构严谨、场面宏大的长篇小说艺术带到了中国，使中国现代长篇小说在 30 年代走向成熟，并且达到了很高的成就。1933 年 1 月，茅盾的长篇小说《子夜》由上海开明书店出版，立即引起了整个文坛的瞩目。轰轰烈烈的左翼文学运动产生了它最值得骄傲的果实。《子夜》的出版具有划时代的意义。朱自清说：“近几年我们的长篇小说渐渐多起来了，但真能表现时代的只有茅盾的《蚀》和《子夜》。”[②]瞿秋白认为：“这是中国第一部写实主义的成功的长篇小说。”“一九三三年在将来的文学史上，没有疑问的要记录《子夜》的出版。”[③]韩侍桁断定：“《子夜》不只在一九三三年间是一部重要的作品，就在五四后的全部的新文艺界中，它也是有着最重要的地位。”[④]《子夜》的出版不仅确立了茅盾 30 年代最重要的作家的地位，而且显然地提升了中国现代长篇小说的艺术水准。如果没有《子夜》，不仅中国现代长篇小说艺术上的成熟是不可想象的，而且中国现代长篇小说的发展也因此丧失了一个伟大的参照，甚至对于整个中国现代文学史来说也是一个巨大的缺憾。

1. 茅盾创作思维的特征与形成

吴组缃曾经这样来评价茅盾的创作:“中国自有新文学运动以来，小说方面有两位杰出的作家：鲁迅在前，茅盾在后，茅盾之所以被人重视，最大原故是在他能抓住巨大的题目来反映当时的时代与社会。他的最大的特点便是在此。有人这样说：‘中国之有茅盾，犹如美国之有辛克莱，世界之有俄国文学。’这话在《子夜》出版以后说，是没有什么毛病的。”[⑤]茅盾创作的鲜明特征是在及时把握时代的主题和以社会科学的方法来观察与反映社会现实。捷克学者普实克曾经指出：“茅盾的创作总是与最近发生的事件紧紧地联系在一起，好像他要把他的国家刚刚经历的暴风骤雨当场记录下来。”“在现实还没有成为历史前就迅速而且最准确地抓住它,这是茅盾创作艺术的基本原则。”[⑥]

茅盾的第一部长篇小说《蚀》就是将现实的苦闷、思考直接写进了书中。“我未尝依了自然主义的规律开始我的创作生涯；相反的，我是真实地去生活，经验了动乱中国的最复杂的人生的一幕，终于感得了幻灭的悲哀、人生的矛盾，在消沉的心情下，孤寂的生活中，而尚受生活执着的支配，想要以我的生命力的余烬从别方面在这迷乱灰色的人生内发一星微光，于是我就开始创作了。我不是为的要作小说，然后去经验人生。”[⑦]尽管有人认为，茅盾的《蚀》和《子夜》有“是经验了人生才来做小说”和“因为要做小说，才去经验人生”

之别，但是在反映时代主题，及时介入现实的问题与思考这一点上是共通的。《子夜》的主题就是为了回应1928年发生的中国社会性质的论战。茅盾的小说，从他的处女作《蚀》，到代表作《子夜》，到《春蚕》、《林家铺子》，以至40年代的《腐蚀》都是摄取了时代漩涡中的尖端题材。然而，茅盾反映现实的方式和蒋光慈的《少年漂泊者》那样以时事人小说，把时事浮光掠影式地作为轶事而镶嵌在小说中的方式又有着鲜明的区别。他对于现实的关注和思考是体现在具体的艺术构思之中的，他对现实题材的关注是与客观的态度、科学的方法以及完整的构思结合在一起的。

在"五四"时期，胡适曾经以近代欧洲现实主义小说为参照，抱怨中国小说不会布局，没有结构。胡适以形式而论形式，武断地否定中国的古典小说。实际上，欧洲近代小说的布局和结构并不是一种单纯的艺术技巧，而是一种特殊的认识世界的客观方式，它反映了一种对于社会客观理性的思考和整体的看法。欧洲近代现实主义长篇小说隐含了一种深层的科学实证主义世界观及其客观的观察分析的方法。茅盾在中国现代文学中的突出地位正是在于他对于这种特殊的观察和认识世界的方式的推崇和认同。因此，茅盾的小说具有鲜明的理性特征和明确的主题。他的第一部长篇小说《蚀》就是在"幻灭"、"动摇"和"追求"三个连续的主题之下来反映革命时代知识青年的思想动态与情绪特征。他的代表作《子夜》更是巨大的现实内容、鲜明的时代主题和严格的理性思考的结合。以致当时的经济

学家把它推荐作为研究中国经济的入门书:“这显然跟别的同学读《子夜》之类小说的时候不同,他不是在欣赏小说,而像要从书里面解决什么严重的问题。他已经到像在做算学。”[8]

茅盾的小说将社会政治和经济作为主要的内容,并且因此形成小说的主题和结构,充分体现了茅盾观察和思考社会历史的方式。瞿秋白说:“有许多人说《子夜》在社会史上的价值是超越它在文学史上的价值的,这原因是《子夜》大规模的描写中国都市生活,我们看见社会辩证法的发展,同时却回答了唯心论者的论调。”[9]马克思主义社会科学充分地渗透到茅盾的文学思考之中,并且因此与巴金从人物性格、社会思潮,老舍从文化、风俗角度出发对于社会历史的描写和叙述形成了不同的视角与思考。茅盾的创作思维深刻地影响了吴组缃、沙汀等30年代现实主义作家,并且形成了“社会剖析派”。[10]

茅盾小说创作的思维方式发源于“五四”时期的理论批评中。在“五四”时期,茅盾自觉地倡导自然主义理论,强调科学方法,主张实地观察和客观描写。他说:“文学现在也成了一种科学,有它研究的对象,便是人生——现代的人生。”[11]他在《文学与人生》中指出:“近代西洋的文学是写实的,就因为近代的时代精神是科学的。科学的精神重在求真,故文艺亦以求真为唯一目的。科学家的态度重客观的观察,故文学也是客观的观察。”[12]他推崇科学的自然主义,其目的首先是要克服中国文学向壁虚造和不会描写的毛病,他认为

福楼拜的科学的描写能够“校正国内几千年文人的‘想当然’描写的积习”。[13]其次，他认为自然主义的科学态度具有永久的价值。他赞赏自然主义脱去了主观，不偏不倚的客观描写的态度：“自然主义的真精神是科学的描写法，见什么写什么，不想在丑恶的东西上面加套子，这是他们共同的精神。我觉得这一点不但毫无可厌，而且有永久的价值。”[14]19世纪欧洲现实主义文学在科学实证主义思潮的影响下，文学的性质也发生了新的变化，想象和虚构越来越让位于观察和实验。左拉在《论小说》中说：“没有人居然把想像力赋予巴尔扎克和司汤达。人们提到的是他们强大的观察力和分析力；他们之所以伟大，是因为他们描绘了自己的时代，而并非因为他们杜撰了一些故事。这种进步正是他们带来的，从他们的作品开始，想象在小说中就无足轻重了。”[15]

茅盾不仅强调文学与科学的关系，而且也突出地强调文学与社会背景的联系。他不满于“中国古来文人对于文学作品只视为抒情叙意的东西”这一现象。他对“五四”时期文学表现的范围局限于恋爱题材的倾向进行了批评，要求文学反映更为广阔的社会内容。他说：“描写社会生活之一角的小说，现在见过很多，只不过没有描写广阔气魄深厚的作品罢了。”他要求文学对于时代社会有充分的反映和准确的把握，要求文学关注社会现实。他指出：“表现社会生活的文学是真文学，于人类有关系的文学，在被迫害的国里更应该注意这社会背景。”[16]他将“文学是人生的反映”这个“五

四”时期基本的文学观念作了更具体的现实主义的解释，强调“文学的背景是社会的”。他介绍了泰纳的实证主义的文学观念，将文学充分地和社会和时代联系起来。他尤其强调社会环境对于文学的支配力量。“环境在文学上影响非常厉害。在上海的人，作品总提着上海的情形；从事革命的人，讲话总带着革命的气概；生在富贵人家的，虽热心于平民主义，有时不期然的有种公子气出来。一个时代有一个环境，就有那时代环境下的文学。”⑰茅盾对于社会背景的强调，不仅使他和创造社的“自我表现”区别开来，而且与同是“人生派”的文学研究会的周作人的“人的文学”也构成了明显的区别。周作人的“人”是原子式的生物性的人，而茅盾的“人”则是“社会的生物”，有着复杂的社会关系。

有着巨大的现实内容的茅盾的创作同沈从文以及“京派”文学形成了鲜明的对照。沈从文是一个文体作家和牧歌诗人，有人形容“沈从文向来是一个惯从没有东西里面写出东西来的能手”⑱，而茅盾的创作被认为社会史的价值超过文学上的价值；沈从文反对把文学和政治联系起来，而茅盾则相反认为文学和政治的结合是重要的，而且正大的趋向。茅盾赞赏英国哥斯的看法：“挪威稍有价值的诗人，都是政论家。”他指出了“五四”新文学文学自主性观念的歧途：“尚有尤其可怕者：那就是因为误会的结果而把凡带有些政治意味社会色彩的作品统统视为下品，视为毫无足取，甚至斥为有害艺术的独立。”这就和自由知识分子的声称形成

了鲜明的对照。对于社会背景的关心不仅使得茅盾的理论批评在“五四”时期颇具特色，而且也决定了他后来作为小说家的茅盾的思维取向。他在“五四”时期预言：“我们已经从事实上证明环境对于作家有极大的影响了，我们也从学理上承认人是社会的生物罢，那么，中国此后将兴的新文学果将何趋，自然是不言可喻的咧。若有人以为这就是文艺的‘堕落’，我只能佩服他的大胆，佩服他的师心自用而已。还有什么话可说呢？”[1]茅盾正是从社会政治出发，并且运用社会科学的理论，广阔地、深刻地、有力地把握社会时代的整体面貌和历史发展的动向，使他的小说具有宏大的构架、开阔的视景、严谨的结构和非凡的气魄。

1928年无产阶级革命文学运动和“新写实主义”的倡导对“五四”现实主义造成了巨大的冲击，创造社、太阳社与鲁迅、茅盾进行了激烈的论战。“新写实主义”要求文学成为“煽动艺术”，强调作者“前卫的眼光”。“他不可不用新兴阶级的前卫的眼光，观察这个世界，而把它描写出来。新写实主义作家只有获得并且高调这种观点，才能成为真正的写实主义。”[2]当“革命的浪漫谛克”流行的时候，茅盾将叶圣陶的《倪焕之》称为“‘扛鼎’的工作”而加以赞美。茅盾的现实主义态度使他将文学区别于简单的、直接的政治或道德的宣传与教训。他说：“‘五卅’时代以后，或是‘第四期的前夜’的新文学，而要有灿烂的成绩，必然地须先求内容与外形——即思想与技巧，两方面之均衡的发展与成熟。作家们应该觉悟到一点点耳食来的社会科学常识

是不够的，也应该觉悟到仅仅用群众大会时煽动的热情的口吻来做小说是不行的。准备献身于新文艺的人须先准备好一个有组织力、判断力，能够观察分析的头脑，而不是仅仅准备好一个被动的传声的喇叭；他须先的确能够自己去分析群众的噪音，静聆地下泉的滴响，然后组织成小说中人物的意识；他应该刻苦地磨练他的技术，应该拣自己最熟习的事来描写。"[21]他将蒋光慈所代表的"革命的浪漫谛克"概括为"脸谱主义"："这是很严重的拗曲现实，这是很严重的不能把真确的现实给读者看。"因此，他认为这些作品是失败的。他提出："一个作家应该怎样地根据了他所获得的对于社会的认识，而用艺术的手腕表现出来。说得明白些，就是一个作家不但对于社会科学应有全部的透彻的知识，并且能够懂得，并且运用那社会科学的生命素——唯物辩证法；并且以这辩证法为工具，去从繁复的社会现象中分析出它的动律和动向；并且最后，要用形象的言语艺术的手腕来表现社会现象的各方面，从这些社会现象中指示出未来的途径。"[22]太阳社的"新写实主义"和"五四"现实主义之间形成了一种理论上的张力，使茅盾的理论和创作在 1930 年前后处于一种明显的调整过程中。一方面，茅盾批评了太阳社的"新写实主义"理论，另一方面太阳社的"新写实主义"理论对茅盾产生了明显的冲击和影响。1930 年，在左倾文学的高潮中，茅盾选择了历史题材来表现阶级意识，产生了《大泽乡》等创作。他在《宿莽·弁言》中说："一个已经发表过若干作品的作家的困难问题也就是怎样使自己

不至于粘滞在自己所铸造的既定的模型中；他的苦心不得不是继续地探索着更合于时代节奏的新的表现方法。”[23]茅盾用马克思主义的社会科学方法代替了“五四”时期静止的自然科学方法，茅盾的现实主义也因此产生了变化。《子夜》代表了现实主义在30年代的突破和发展。

2.“革命的浪漫谛克”的那一面

在1928年“革命的浪漫谛克”的流行模式之外，茅盾的《蚀》为我们提供了大革命时代的另一种叙事。《蚀》包括了《幻灭》、《动摇》、《追求》三个连续性的中篇。茅盾曾经叙述其创作意图说：“我那时早已决定要与现代青年在革命壮潮中所经过的三个时期：(1)革命前夕的亢昂兴奋和革命既到面前时的幻灭；(2)革命斗争剧烈时的动摇；(3)幻灭动摇后不甘寂寞尚思作最后之追求。”[24]《蚀》现实主义地描写大革命高潮中知识青年的兴奋、幻灭和大革命低潮所带来的苦闷与颓唐。

《幻灭》以大革命前夕的上海和革命高潮中的武汉为背景，反映知识青年“幻灭”的主题。女主人公章静是在母亲的爱抚和安静的生活环境中长大的小资产阶级知识青年。她是一个天真的梦想家，因此她为“幻灭”的主题提供了一个最典型的视角。静女士在外省中学时代热心投入社会活动，但是女校风潮中的同伴却热衷于交际和恋爱，使她初次尝到了幻灭的滋味。失望之余，她来到大都会上海，想“静心读书”。然而上

海的喧嚣和拜金主义使她感到厌恶，在上海她找不到理想的求学之所，不满一年已经换了两个学校。她的同学慧女士开导她说："什么地方容许你去静心读书呢？你看看你的学校！你看看你的同学！他们在这里不是读书，却是练习办事——练习奔走接洽，开会演说，提议决议罢了！"她警告静女士："你这书呆子一定还要大失望！"对于恋爱，静女士矜持却又不甘寂寞。"对于两性关系，一向是躲在庄严，圣洁，温柔的锦幛后面，绝不曾挑开这锦幛的一角。"因此当她委身于抱素之后顿时感到了空虚的悲哀和无聊。更有甚者，她很快就发觉她的爱人不仅是一个轻薄的女性猎逐者，并且还是一个无耻的卖身军阀的暗探。恋爱的幻灭使她住进了医院。

当大革命的高潮鼓荡着她的时候，她告诫自己："每一次希望只是失望；每一个美丽的憧憬，本身就是丑恶；可怜的人儿呀，你多用一番努力，多做一番你所谓的奋斗，结果只加多你的痛苦失败的记录。"然而她阻挡不住"新生活——热烈，光明，动的新生活"的诱惑。她怀着新的向往和憧憬来到了革命中心武汉。可是她先后换了三次工作，每次都"只增加些幻灭的悲哀"。她觉得革命也不过是"一种敷衍应付装幌子的生活，不是理想中的热烈的新生活"。她发现"一方面是紧张的革命空气，一方面却又有普遍的疲倦和烦闷。各方面的活动都是机械的，几乎使你疑惑是虚应故事，而声嘶力竭之态，又随在暴露，这不是疲倦么？'要恋爱'成了流行病，人们疯狂地寻觅肉的享乐，新奇的性

欲刺激”。她感到“矛盾,普遍的矛盾”。为了摆脱苦闷和厌倦,她到伤员医院去做看护,遇到了英雄强连长,重新跃进了恋爱的高潮生活,但是最终的结果还是幻灭——她的恋人强连长要重返前线了。小说将静女士这个涉世未深、脆弱、敏感、天真、单纯的知识女性放到大革命时代急剧变幻、动荡不安的背景中来反映从学校到社会,从恋爱到革命的憧憬与幻灭。“她是在不断的在追求,不断的在幻灭。”

《动摇》通过一个小县城来反映大革命高潮中复杂激烈的政治斗争和五光十色的社会动态。国民党县党部的负责人方罗兰,在革命微妙和严峻的时刻,妥协动摇,助长了反革命势力的气焰,因此造成了这个小县城政治局势的动摇。小说用了很多笔墨来描写劣绅胡国光这个“积年老狐狸”的阴谋和破坏。他混入商民协会当会员,被揭发出来以后,方罗兰没有彻底查究,姑息养奸,致使胡国光待机再起。他以“革命的店主”出现,跻身于县党部要员之列,煽动和主张将一切婢妾、孀妇、尼姑收为公有,奸淫妇女,破坏革命的声誉。他假借民众团体,纠集流氓,包围县署,觊觎县长宝座。

方罗兰是动摇的代表。他明知混入革命内部的胡国光的罪恶而不敢揭露和处置。他“遇事迟疑,举措不定”。当县城处于谣言的包围之中,反动势力蠢蠢欲动之时,他仍然束手无策,坐以待毙。“他想起刚才街上的纷扰,也觉得土豪劣绅的党羽确是布满在各处,时时找机会散播恐怖的空气;那乱吹的警笛,准是他们搅的小玩意。他不禁握紧了拳头自语道:‘不镇压,还了

得！’”但是一旦面临与反动势力冲突时，他又动摇起来。甚至当胡国光呼应夏斗寅叛变在城里暴动时，他心里还在说：“要宽大，要中和，才能消弭那可怕的仇杀。”他的妥协和动摇导致了反革命的恐怖，最后他只有弃城出逃。为了表现方罗兰政治上的动摇，小说描写了他在爱情上的动摇来作为烘托。他既受到像火焰一样热烈活泼的孙舞阳的诱惑和吸引，可是又摆脱不了俗气温驯的妻子。他心里在喊：“舞阳，你是希望的光，我不自觉地要跟你跑。”然而立即被自己这种想法吓了一跳。恋爱心理上的动摇进一步表现了他政治上的动摇。

《追求》的内容如茅盾在《读〈倪焕之〉》中所说的，意图在“暴露一九二八年春初的知识分子的病态和迷惘”。小说中的小资产阶级知识分子在大革命高潮中曾一度昂奋，时代的倒退使他们跌入了失望、颓唐、苦闷和愤激之中。他们充满着“幻灭的悲哀，向善的焦灼，和颓废的冲动”。这是大革命失败后的“时代病”，一种“中国式的世纪末的苦闷”。这个反动、黑暗、窒息、压抑的社会和时代不可能为他们提供任何出路，他们既不愿与社会黑暗同流合污，又不能参加血与火的战斗，所以注定了他们的追求是毫无结果的徒劳。正如章秋柳所说的：“我们时时处处看见可羞可鄙的人，时时处处听得可歌可泣的事，我们的热血是时时刻刻在沸腾，然而我们无事可作；我们不配作大人老爷，我们又不会做土匪强盗；在这大变动时代，我们等于零，我们几乎不能自己相信尚是活着的人。我们终

天无聊、纳闷。在这里同学会来混过半天，到那边跳舞场去消磨一个黄昏，在极顶苦闷的时候，我们大笑大叫，我们拥抱，我们亲嘴。我们含着眼泪，浪漫，颓废。但是我们何尝甘心这样浪费了我们的一生！我们还是要向前。”他们悲观失望，厌倦于探索人生的意义，但是又不甘心寂寞地走进坟墓，还要“追求最后一个憧憬”。

《追求》描写了大革命失败后知识青年几种不同的人生选择与追求。一类像张曼青在政治失望之后，转向了“教育救国论”。他抛弃急功近利的政治，崇尚实行。“我觉得这新的生活态度把我的许多观念都改造过了。即如在恋爱方面，现在我的理想的爱人是温柔沉默，不尚空谈，不耻小事的女子；像我们的女同学那样的志士气概，满身政治气味，满口救国救民，所谓活动的政治的女子，我就不大喜欢了。”可是教育界同样黑暗污浊，他无力阻止学校开除纯洁的青年学生。而他理想中的伴侣朱女士目光短浅、庸俗不堪，只关心金钱和衣饰。他要一个沉静缄默的女子，然而朱女士的沉静缄默却正做了她的浅薄鄙俗的护身符。

另一类是摒弃了一切高远的、伟大的理想，实行“实际主义，半步政策”的王仲昭。他选择了新闻事业作为他的生活憧憬。他在经常与社会丑恶的接触中养成了冷静的头脑。他热心的仅仅是他编辑的报纸第四版的半步半步的改革，做他的“上海舞场印象记”。他改革的最终目的是为了博取他“神圣的对象”陆俊卿的嘉许的笑容。陆俊卿苗条的艳影“成了他的全宇宙，全

生活了”。不料“俊卿遇险伤颊”的一纸电报就使他追求到手的憧憬在“一刹那间改变了面目”。

与张曼青、王仲昭的实用主义和对日常生活的憧憬相对照的是极端怀疑、颓废而追求自杀的史循和不甘于平庸、寂寞的章秋柳。章秋柳想结一个社与恶浊的社会相对抗，可是失败了。她甚至唤不起昔日恋人的热情。她感到孤独、苦闷和空虚，因此寻求感官的强烈刺激。“我是时时刻刻在追求着热烈的痛快的，到跳舞场，到影戏院，到旅馆，到酒楼，甚至于想到地狱里，到血泊中！只有这样，我才感到一点生存的意义。”她体现了一种病态的狂热和浪漫、虚无的反抗：“这如果是一个炸弹，够多么好呀！只要轻轻地抛出去，便可以把一切憎恨的化作埃尘！”她打算牺牲自己去救出怀疑人生、悲观自杀的史循。可是她不仅没有救出史循，反而身染梅毒。《追求》描写大革命失败后找不到出路的压抑和苦闷，以及毁灭。

《蚀》以“幻灭”、“动摇”、“追求”三个主题的连续来反映革命时代青年的狂热、幻灭、悲观和愤激。小说以“蚀”为题，暗示了这个时代理想与光明的缺席状态。《蚀》尽管如茅盾所说的“结构的松懈也很显然”，然而在作品的主题和氛围上具有层层推进的内在统一与连续。《幻灭》由天真、单纯的静女士的心理角度来感应大革命时代的动荡与变化，以“成长小说”的形式来展示“幻灭”的过程，将“幻灭”写得层次分明、有声有色。《动摇》将胡国光的破坏投机与方罗兰的动摇妥协对照起来，用双线结构来表现革命高潮中的矛盾与冲突。

《追求》则以章秋柳、张曼青、王仲昭三人的“追求”为主要线索构成了革命低潮中开阔的无主题变奏。《蚀》三部曲在结构、色调和节奏上由单纯到复杂，舒卷自如，自然形成一种气势。

《蚀》突出地描写了静女士和慧女士两种不同类型的女性，尤其是有点疯狂变态的男性化的“时代女性”的描写成为一个鲜明的特征。这些“时代女性”与丁玲的“莎菲女士”一样都是“五四”个性解放的产儿，她们来到大革命的时代荒原上，因为迷乱而焦灼。茅盾选择这些最敏感、最富于反差的灵魂来映照大革命时代复杂的动态和斑斓的色调。在根本上，茅盾的《蚀》也脱离不了当时流行的“革命与恋爱”的范围。他们的区别只在于表现形式上的区别。钱杏邨在《动摇》的评论中指出：“就《幻灭》与《动摇》两书而论，作者很长于恋爱心理的描写，比描写革命来得深刻。方罗兰的恋爱心理描写得真是精细入微，也恰合于他的性格。”[25]我们将茅盾的《蚀》和同时代的“革命与恋爱”的作品进行比较能够明显地感到它们的类同性与差异性。我们发现茅盾的小说《蚀》写作中最重要的特征是男性能指的始终缺席，这种能指的不断滑动和始终缺席造成了“不断的追求，不断的幻灭”，造成了小说迷乱、苦闷、焦虑和空虚的氛围。这也是《蚀》与胡也频的《到莫斯科去》和《光明在我们前面》那种乐观、昂扬的气氛不同的所在。例如《幻灭》中的女主人公静女士在失去抱素这一能指之后找不到有力的替换。而胡也频的《到莫斯科去》的女主人公张素裳在对丈夫徐大齐幻灭和失望之

后，她的面前重新出现共产党员施洵白，她把他称为“引我走向光明去的人”，“我的新的一切从此开始了”。她在施洵白的指引下找到了革命——“到莫斯科去”,投入革命的乌托邦之中。更鲜明的对照是茅盾的《蚀》与蒋光慈的《冲出云围的月亮》。这两部小说都包含了“蚀”这一寓意。不同的是,蒋光慈的《冲出云围的月亮》的女主人公王曼英在强大的男主人公李尚志的指引下,重新获得了意义和光明,成为了“冲出云围的月亮”。而茅盾《蚀》中的男性抱素、方罗兰、张曼青、史循都是动摇、叛变、自杀的“去势”的男人。这种男性能指的空缺造成了女性的迷乱、焦虑、疯狂和变态。《蚀》和《冲出云围的月亮》不仅都使用了资本主义的典型修辞“性”，而且还使用了资本主义的另一典型修辞“梅毒”。有人曾经说:“‘文化是梅毒’——欧洲有这么一句名言,可是进一步说:‘艺术是梅毒’也未始不可的。”[26]他列举了资本主义文明时代从歌德、拿破仑、威尔逊、列宁,到贝多芬、马奈、高更、王尔德、尼采、莫泊桑等人的梅毒症。因此,梅毒在《蚀》和《冲出云围的月亮》中就成为了一种修辞:《冲出云围的月亮》的女主人公王曼英当她准备和李尚志/革命/爱情结合的时候,尽管她以为得了梅毒，可是小说最终必须使女主人公以清白之身和革命结合。而相反,在《蚀》中女主人公以她的身体去拯救追求自杀的男人史循而使自己身染梅毒。

茅盾是一个善于描写女性的作家，他以一种充分观赏化的男性眼光将她们彻底女性化了。在《子夜》的女性描写中，我们可以明显地发现在资产阶级性话语

中女性身体的修辞化。“她们身上的轻绡掩不住全身的轮廓,高耸的乳峰,嫩红的乳头,腋下的细毛!无数的高耸的乳峰,颤动着,颤动着的乳峰,在满屋子里飞舞了!”在《子夜》里,徐曼丽、刘玉英、冯眉卿等女性成为一种性的符号,尤其是王妈成为了资产阶级堕落的一个符号。

3. 民族资产阶级的典型形象

民族资产阶级是中国现代历史中的弃儿。一方面它在1928年反资本主义的政治革命和无产阶级文学运动中是反动的阶级,另一方面它是国民党“节制资本”和敲诈勒索的对象,与此同时,它还要忍受帝国主义国际垄断资本的压迫。因此,中国再也无法产生欧美自由资本主义时代的创业英雄。他们在政治上、经济上和文化上还来不及出生就丧失了合法性。《子夜》第三章借范博文之口预言了他们“死的舞蹈”的疯狂心理和没落的命运:“这是他们‘死的舞蹈’呀!农村愈破产,都市的畸形发展愈猛烈,金价愈涨,米价愈贵,内乱的炮火愈厉害,农民的骚动愈普遍,那么,他们——这些有钱人的‘死的舞蹈’就愈加疯狂!”中国资产阶级丧失了创造历史的能力,同时中国的资产阶级文学也丧失了叙事的能力。早在与茅盾同时,资产阶级现代性的浪子穆时英就有心写作《中国:一九三一》。1936年1月《良友》113期上也广告过“写一九三一年大水灾和九一八前夕中国农村的破落,城市里民族资本主义和

国际资本主义的斗争"的《中国行进》。可是这部长篇小说最终没有出版。它的难产不是偶然的。它意味着资产阶级现代性叙事在中国现代的破碎和资产阶级文化的焦虑与失语。面对强大的无产阶级话语,他们再也无法讲述他们自己的理想与历史。实际上,在中国,资产阶级只有借助于无产阶级的话语,才能讲述他们的悲剧历史。看来悖谬却又十分自然的是,左翼文学的伟大杰作《子夜》塑造了一个理想化的资产阶级悲剧典型吴荪甫。《子夜》描写了在多重的历史矛盾中吴荪甫这个民族资产阶级的悲剧英雄必然失败的历史命运。

《子夜》把吴荪甫的出场和吴老太爷的死联接在一起,成为了明显的暗示。这就是古老的封建势力的死亡和资产阶级时代英雄的进入历史舞台。吴荪甫"紫酱色的一张脸,浓眉毛,圆眼睛,脸上有许多小疱","声音宏亮而清晰。他大概四十岁了,身材魁梧,举止威严,一望而知是颐指气使惯了的'大亨'"。威风凛凛的保镖和1930年式的新纪录的汽车烘托出他孔武有力、刚毅自信的时代骄子形象。他是"二十世纪机械工业时代的英雄骑士和'王子'!"他具有游历欧美得来的管理现代工业的知识,有过人的胆识和智谋,拥有雄厚的资本和实力。他曾经热心于发展故乡双桥镇的实业,打算以一个发电厂为基础,建筑起他的"双桥镇王国"来。但是仅仅十万人口的双桥镇不是"英雄用武之地"。他是上海民族工业的巨头。他野心勃勃,要发展中国的民族工业。他的"目的是发展企业,增加烟囱的数目,扩大销售的市场",实现他"高大的烟囱如林,在

吐着黑烟；轮船在乘风破浪，汽车在驰过原野”的工业王国的憧憬与梦想。

吴荪甫有远大的经济眼光，富有冒险精神和大刀阔斧的魄力。“荪甫的野心是大的。他又富于冒险的精神，硬干的胆力；他喜欢和他一样的人共事，他看见有些好好的企业放在没见识，没手段，没胆量的庸才手里，弄成半死不活，他是恨得什么似的。对于这种半死不活的所谓企业家，荪甫常常打算毫无怜悯地将他们打倒，把企业拿到他的铁腕里来。”他联合太平洋轮船公司总经理孙吉人和大兴煤矿公司总经理王和甫这样有雄图大略，有头脑和毅力的忠实同志组织了益中公司，很快就兼并了八家企业。这将是他们振兴民族工业的宏图远景的第一步。“他们将他们的灯泡，热水瓶，阳伞，肥皂，橡胶套鞋，走遍了全中国的穷乡僻壤！”收买朱吟秋的丝厂的过程，充分显示了他的无情的手段和贪狠的心计。“很好的一副意大利新式机器放在他手里，真是可惜！”他像“一只正要攫食的狮子”虎视眈眈地盯着它，伺机夺取它。

他懂得管理现代企业，需要现代的管理方式和人才。“外国的企业家果然有高掌远蹠的气魄和铁一样的手腕，却也有真实而能干的部下，这样才能应付自如，所向必利。”他知道“像莫干丞一类的人，只配在乡下收租讨账”。他感叹“人才难得”。他觉得“他是一位能干出众的‘大将军’，但没有可托心腹的副官或参谋长”。他慧眼识英雄，偶然发现了屠维岳的才能，立即提拔重用，委以重任。

他不仅有现代的经济头脑，而且有政治眼光。他不是像唯利是图之徒，他看不起杜竹斋一类金融投机家，他的目标是办实业，振兴民族工业。他明白要发展民族工业，必须有统一强大的现代民族国家作为依靠，他希望结束军阀混战，建立民主政治制度。“中国民族工业就只剩下屈指可数的几项了！丝业关系中国民族的前途尤大！——只要国家像个国家，政府像个政府，中国工业一定有希望的！”

他不知疲倦地工作。因为他的事业，他忽视了美丽的妻子的感情，使她的手里总是拿着从前的恋人所赠的《少年维特之烦恼》和一朵干枯了的白玫瑰花，长期过着没有感情滋润的幽怨生活。因为事业他也因此忽视了刘玉英对他明显的挑逗与诱惑：“他跑出那旅馆，坐进了汽车的时候，这才回味到刘玉英刚才那笑，那脸红，那眼波，那一切的诱惑性，他把不住心头一跳。可是他这种神思摇惑仅仅一刹那，立刻他的心神全部转到了老赵和公债，他对那回过脸来请命令的汽车夫喝道：‘到交易所去！快！’”在对待女人的态度上，他和他的对手赵伯韬形成了鲜明的对照。他道德上的克己自律增加了他的英雄气概和悲壮感。

但是吴荪甫这个工业界的骑士却生不逢时。他不是生活在18、19世纪自由资本主义时代的欧美，而是生长在半殖民地半封建的20世纪中国，国际垄断资本主义扼住了中国资本主义发展的咽喉，国内军阀混战摧毁了资本主义发展的必要基础。他发展民族工业的雄心壮志不能不是一个无法实现的幻想。他过的“简

直是打仗的生活！脚下全是地雷，随时会爆发起来，把你炸得粉碎！”他要与美帝国主义的掮客、金融资本家赵伯韬进行较量。结果，在赵伯韬的经济封锁之下，他用尽心机收买过来的工厂反而成了一件脱不下的“湿布衫”。他和孙吉人、王和甫苦心经营的益中信托公司终于在军阀混战、农村破产、工厂生产过剩和赵伯韬的经济封锁之下很快就一败涂地。他的“双桥镇王国”毁灭在农民暴动之中，他的工厂里罢工风潮风起云涌，对于他是雪上加霜的打击。

如果说吴荪甫在国际资本主义的压迫和国内政治动荡、军阀混战中的失败令人同情，那么，他与同业的竞争又体现了资本主义大鱼吃小鱼的自私冷酷的合理规律。他与工人、农民的冲突更暴露了资产阶级疯狂剥削和凶恶狰狞的面貌。他开除工人，延长工时，克扣工资，收买工贼，利用警察武力镇压工人罢工。当他闻讯双桥镇被暴动的农民占领时，“他狞起眼睛望着天空，忽然转为忿怒：‘我恨极了，那班混帐东西！他们干什么？有一营人呢，两架机关枪！他们都是不开杀戒的吗？嘿……”这充分暴露了中国资产阶级的两面性，一方面他们是国际资本主义和国内军阀政府的受害者；另一方面对于工农大众来说，他们又是凶恶自私的剥削者和压迫者。尤其是通过双桥镇说明了中国资产阶级和封建主义的千丝万缕的联系，吴荪甫在家庭中的专制也暴露了中国资产阶级的封建性。

作为半殖民地半封建的中国民族资产阶级的典型人物，吴荪甫是各种矛盾的焦点和统一体，他有着民族

资产阶级典型的动摇性和两面性：他是办实业的，他有发展民族工业的伟大志愿，他向来反对拥有大资本的杜竹斋之类专做地皮、金子、公债；然而他自己却加入了赵伯韬的秘密公司，卷入了公债投机。他盼望民主政治真正实现，所以也盼望"北方扩大会议"的军事行动赶快成功，然而当北方的军事进展不利于他的公债活动时，他又惟恐北方的军事势力发展得太快。在性格上同样他看似精明强悍，胸有成竹，可是实质上举措乖张，全盘皆输。

最后，吴荪甫在与赵伯韬的斗法中失败，造成了众叛亲离的悲惨结局。他的亲戚杜竹斋在关键时刻背叛了他，他收买的刘玉英、韩孟翔倒戈，他"眼前黑星乱跳"昏倒在交易所里。与此同时，家庭也危机四伏，四小姐闹着要回到乡下去。"无论在社会上，在家庭中，他的威权已处处露着败衰，成了总崩溃！"吴荪甫在中国现代八面埋伏、四面楚歌的社会危机中走向了悲剧的下场。吴荪甫的悲剧不同于莎士比亚式的文艺复兴时代的性格悲剧，这是一种社会历史的悲剧，他的悲剧命运不是由于他个人的过失而是由社会历史所决定了的阶级的命运。

4. 严谨的构思和宏伟的结构

在《子夜》之前，我国新文学已经出现了不少长篇小说，在30年代更出现了长篇小说创作的热潮。然而，真正把欧洲现代现实主义大师的气魄带到中国，并且

形成了人物、环境和情节三者有机统一的典型化的基本模式的是《子夜》。

小说第一章写吴老太爷从乡下来到上海避乱。因此小说一开始就将《子夜》置于广阔的历史时空和巨大的文化冲突之中。小说用充分寓言化的历史叙事的笔墨来叙述和描写吴老太爷的死亡和吴荪甫的出场。吴老太爷是 30 年前的"维新党",25 年前骑马跌伤了腿,从此,"他就不曾跨出他的书斋半步!"他把《太上感应篇》当成了护身法宝。然而农村翻天覆地的骚动逼得他"只好让他们从他的'堡寨'里抬出来,上了云飞轮船,终于又上了这'子不语'的怪物——汽车"。吴老太爷"坐在这样近代交通的利器上,驱驰于三百万人口的东方大都市的大街,而却捧了《太上感应篇》",于是形成了尖锐的矛盾。小说用这新的"父与子的冲突"来表现时代的变迁和社会、历史、文化的冲突。上海的物质文明对吴老太爷成为了一种强烈的刺激:"红红绿绿的耀着肉光的男人女人的海","机械的骚音","一切梦魇似的都市的精怪,毫无怜悯地压到吴老太爷朽弱的心灵上",使他目眩,耳鸣,头晕,"直到他的刺激过度的神经像要爆裂似的发痛,直到他的狂跳不歇的心脏不能再跳动!"尤其是他的一对"金童玉女"一到上海这"魔窟"就受了诱惑,因此吴老太爷刚到上海就断了气。吴老太爷的死亡象征着封建主义的腐朽势力一遇到上海资本主义的激荡冲击就土崩瓦解。小说借资产阶级诗人范博文的口道出了吴老太爷死亡的寓意:"我是一点也不为奇。老太爷在乡下已经是'古老的僵尸',但乡

下实际上等于幽暗的'坟墓',僵尸在坟墓里是不会'风化'的。现在既到了现代大都市的上海,自然立刻就要'风化'。去罢!你这古老社会的僵尸!去罢!我已经看见五千年老僵尸的旧中国也已经在新时代的暴风雨中间很快的很快的在那里风化了!"尽管这里也有着"取巧"和"观念论"的倾向,但是却颇见匠心地体现了作者宏观把握社会历史发展动向的野心。

小说借吴老太爷的死很自然地转入第二章。第一章由"父与子的冲突"纵向地展开了时间的向度。第二章则大规模铺写了时代社会内部的矛盾冲突。这种宏伟的时空坐标以吴老太爷的死自然地联结而成。小说借吴老太爷的丧事将各种人物和矛盾集中到吴公馆,借雷参谋和客厅里的闲谈点染了军阀混战的背景;从"红头火柴"周仲伟和丝厂老板朱吟秋的抱怨中暗示了得不到政府扶植的民族资本在与外国资本竞争中的窘况;由莫干丞的报告揭示了吴荪甫与工人冲突的线索;费小胡子的告急电报引出了吴荪甫与农民的冲突。这里不仅由赵伯韬的秘密公司和吴荪甫、孙吉人、王和甫的益中公司形成了小说冲突的主要矛盾,而且还借"死的舞蹈"预示和渲染了小说的结局与气氛。小说借显得有些取巧的吴老太爷的丧事将矛盾冲突编织起来,很快就紧锣密鼓地将情节推向紧张的高潮,然而紧要处第十七章又能荡开去写黄浦夜游,有张有弛,富于节奏和变化。小说一开始就将主人公吴荪甫置于各种尖锐复杂的社会矛盾和时代冲突的核心,广阔地展示时代的风云和社会的动态。

茅盾在《"爱读的书"》中曾经这样表达过学习托尔斯泰的心得:"托翁作品结构之精密,尤为钦佩。以《战争与和平》而言,开卷第一章借一个茶会点出了全书主要人物和中心的故事,其后徐徐分头展开,人物愈来愈多,背景则从圣彼得堡,到乡下,到前线,回旋开合,纵横自如,那样大的篇幅,那样多的人物,那样纷纭的事故,始终无冗杂,无脱节。……我觉得读托翁的大作至少要做三种工夫:一是研究他如何布局(结构),二是研究他如何写人物,三是研究他如何写热闹的大场面。"[2]不仅《子夜》的第二章直接借鉴了《战争与和平》第一章交待人物和铺垫情节的技巧,而且在视野的扩展和场面的转换上也受到了后者的启发。

《子夜》抓住民族工业资本家吴荪甫和买办金融资本家赵伯韬之间的经济矛盾作为结构主干。小说一开始就一面浓笔重彩写吴荪甫雄心勃勃采取纵横捭阖的手段组建益中公司,一面轻描淡写地点出赵伯韬秘密公司的活动。吴荪甫和赵伯韬的勾心斗角以及益中公司的命运成为小说整体结构的枢纽。茅盾运用马克思主义社会科学思维,从社会政治经济矛盾出发来整体把握社会的矛盾和时代的动向。赵伯韬这个"公债市场上的魔王",不仅与军政界都有联系,而且与国际资本相勾结。他能够花30万元把两军对垒的军队买退30里,操纵公债市场。他一手扒进公债,一手扒进女人。赵伯韬在玩弄女人方面的厚颜无耻和肆无忌惮表现了买办金融资产阶级有恃无恐、胆大妄为的性格。这也因此注定了吴荪甫必然失败的命运。小说通过吴荪甫

这个人物在重重矛盾中左冲右突，最终全局崩溃来反映中国民族资产阶级必然失败的历史命运。

《子夜》以吴荪甫和赵伯韬的冲突为主线，广泛地揭露了社会的矛盾冲突。有的对吴荪甫这个人物形象有着对照、陪衬和补充揭示的作用。屠维岳这个吴荪甫的忠实走狗和得力干将，收买工人内奸，操纵黄色工会，采取离间手段破坏和分裂了工人的团结，以小恩小惠缓和同工人的矛盾。他精明机警，任劳任怨，是吴荪甫这个民族资产阶级"骑士"的有力陪衬。小说还描写了实力不足的民族资本家"红头火柴"周仲伟，更进一步丰富了吴荪甫这个民族资产阶级的典型形象。吴荪甫具有民族资产阶级的两面性和投降性，他与赵伯韬既斗争又勾结，最终走向投降。而周仲伟这个比吴荪甫资金实力稍逊一筹的资本家其软弱性和动摇性也就更为明显。他没有实力同外国资本竞争，很快就明明白白地向外国资本投降。"我说一句老实话，中国人的工厂迟早都要变成僵尸，要注射一点外国血才能活！"他到益中公司求援未果，转身就去找东洋大班，请他"注射东洋血"。通过周仲伟的形象深刻地揭示了中国民族资产阶级的买办性。"最初是买办，然后是独立自主的老板，然后又是买办。"而且这种濒于破产的资产阶级也就更容易掩盖其剥削的性质及其与工人阶级的矛盾。"我们是国货工厂，你们是中国工人，造出国货来，中国工人也要帮助中国老板！……中国老板亏了本，不肯关厂，要帮助中国工人；中国工人也要拼命做工，减轻成本，帮忙中国老板！"

小说描写了向资产阶级转变过程中的封建地主冯云卿。他是前清举人，拥田千亩，然而农村的骚动打破了传统地主收租放租的平静生活，来上海做了“海上寓公”。在冯云卿这里，我们看到资本主义怎样以它残酷无情的巨手撕碎了封建主义温情脉脉的家庭伦理和庄严神圣的道德礼教。他“诗礼传家”的传统道德已经约束不了姨太太的跋扈荒唐，金钱的逻辑使他教唆女儿施美人计，无情地把女儿推向了荒淫无耻的赵伯韬的怀抱。他“脑子里滚来滚去只有三个东西：女儿漂亮，金钱可爱，老赵容易上钩”。小说描写了封建地主阶级在封建伦理道德与资产阶级唯利是图的逻辑之间暂时的矛盾和困惑，以及最终资产阶级的贪欲无情地撕下了封建的遮羞布的过程。小说通过冯云卿这一形象表现了封建地主阶级在向资产阶级转变过程中的道德沦丧，也有力地表现了资本主义金钱无坚不摧的残酷逻辑。

作者在后记中说他构思时有“大规模地描写中国社会现象的企图”。他说：“我原定的计画比现在写成的还要大得多。例如农村的经济情形，小市镇居民的意识形态，以及一九三〇年的‘新儒林外史’，——我本来都打算连锁到现在这本书的总结构之内。”[⑳]尽管作者的构思没有全部实现，然而其基本意图却体现在《子夜》里了。小说以吴荪甫这个民族资产阶级的悲剧典型为中心，广泛地描写了中国当代从农村到城市各种矛盾冲突，展开了1930年中国社会生活的巨幅画卷，广阔的场景，纷繁的线索，穿插交织，显得多姿多彩、波

澜壮阔。《子夜》已经不同于静态的环境描写、单纯的情节线索的巴尔扎克式的现实主义小说，巴尔扎克的《人间喜剧》分隔成了“巴黎生活场景”和“外省生活场景”等不同场景。而20世纪的现代社会生活成为了一种全球性的卷入，不仅农村的暴动波及到上海吴荪甫的事业，而且瑞典火柴倾销到了中国，甚至日本的生丝在纽约市场同中国的生丝竞争。而上海这个国际化的现代大都市更是国际国内政治、经济、文化冲突的焦点，这里的一切色调斑斓、瞬息万变。因此，茅盾的小说风格也更接近于20世纪上半期美国刘易斯和多斯·帕索斯等小说家的风格，动态地、整体地把握多元化的现代城市生活。

《子夜》这部小说首尾互相呼应，形成了双重的对照。第二章“死的舞蹈”和第十七章“黄浦夜游”构成了一层对应和循环，以益中公司的诞生和挫折表现吴荪甫事业的成败兴衰。第一章吴荪甫迎接吴老太爷踌躇满志的出场与第十九章吴荪甫携内眷去牯岭避暑灰心绝望的下场形成了又一层照应与循环。第一章开头由吴老太爷的死亡来象征封建势力的崩坏，第十九章结尾侧面描写红军的活动，预示新的力量的兴起。《子夜》严谨宏大的艺术构思体现了茅盾运用马克思主义社会科学对中国社会深刻的整体的把握，它体现了一种正确的历史预见性。瞿秋白说：“应用真正的社会科学，在文艺上表现中国的社会关系和阶级关系，而《子夜》不能不说是很大的成绩。”[㉙]茅盾融合先进的马克思主义的社会科学形成了宏大的历史视野。茅盾的

《子夜》以它巨大的历史内容和有力的艺术表现耸立在20世纪中国现代长篇小说的最高峰。

注　释：

① 沈雁冰：《自然主义与中国现代小说》，载《小说月报》13卷8号（1922年8月）。

② 朱自清：《〈子夜〉》，载《文学季刊》1卷2期（1934年4月）。

③ 瞿秋白：《〈子夜〉与国货年》，载《申报·自由谈》1933年3月12日。

④ 侍桁：《〈子夜〉的艺术，思想及人物》，载《现代》4卷1期。

⑤ 吴组缃：《评茅盾〈子夜〉》，载《文艺月报》创刊号（1933年6月）。

⑥ 雅罗斯拉夫·普实克：《论茅盾》，顾忠清译，见《茅盾研究》第2辑，北京，文化艺术出版社，1984。

⑦ 茅盾：《从牯岭到东京》，载《小说月报》19卷10号（1928年10月）。

⑧ 钱俊瑞：《怎样研究中国经济》，见《钱俊瑞选集》，太原，山西人民出版社，1986。

⑨ 瞿秋白：《读〈子夜〉》，载《中华日报·小贡献》1933年8月13、14日。

⑩ 严家炎：《中国现代小说流派史》，北京，人民文学出版社，1989。

⑪ 沈雁冰：《文学和人的关系及中国古来对于文学者身份的误认》，载《小说月报》12卷1期（1921年1月）。

⑫ 茅盾：《文学与人生》，见《茅盾全集》18卷，北京，人民文学出版社，1989。

⑬ 茅盾：《纪念佛罗贝尔的百年生日》，同上。

⑭ 郎损：《"曹拉主义"的危险性》，载《文学旬刊》50期（1922年9

月 21 日)。

⑮ 左拉:《论小说》,见朱雯等编《文学中的自然主义》205 页,上海文艺出版社,1992。

⑯ 沈雁冰:《社会背景与创作》,载《小说月报》12 卷 7 期(1921 年 7 月)。

⑰ 同注⑫。

⑱《一九三二年中国文坛鸟瞰》, 见《一九三三年中国文艺年鉴》,上海,现代书局,1933。

⑲ 沈雁冰:《文学与社会政治》,载《小说月报》13 卷 9 期(1922 年 9 月)。

⑳ 钱谦吾:《怎样研究新兴文学》,119 页,上海,南强书局,1930。

㉑ 茅盾:《读〈倪焕之〉》,载《文学周报》8 卷 20 号(1929 年 5 月)。

㉒ 茅盾:《〈地泉〉读后感》,见《地泉》,上海,湖风书局,1932。

㉓ 茅盾:《宿莽·弁言》,上海,大江书铺,1931 年。

㉔ 同注⑦。

㉕ 钱杏邨:《茅盾与现实》,见《批评六大文学作家》,189 页,上海,亚东图书局,1932。

㉖ 秦丰吉:《梅毒艺术家》,郭建英译,载《新文艺》创刊号(1929 年 9 月)。

㉗ 茅盾:《"爱读的书"》,见《茅盾全集》第 22 卷,北京,人民文学出版社,1993 年。

㉘ 茅盾:《子夜·后记》,上海,开明书店,1933。

㉙ 同注③。

年　表

（1925～1936）

1925 年

1 月 1 日　蒋光慈《现代中国社会与革命文学》刊上海《民国日报·觉悟》。

1 月　蒋光慈诗集《新梦》由上海书店出版。

3 月 11 日　孙中山在北京逝世。

3 月　李小峰在北京创办第一家新书店北新书局。

4 月 24 日　鲁迅主编《莽原》周刊在北京出版。

6 月　"五卅"事件后，张静庐、卢芳、沈松泉等创办上海第一家新书店光华书局。

7 月　废名短篇小说集《竹林的故事》由北京北新书局出版。

章士钊编《甲寅》周刊在北京出版，1927 年 4 月停刊。

8 月　任国桢译《苏俄文艺论战》由北京北新书局出版。

9 月　上海《洪水》复刊，改半月刊，先后由周全平、郁达夫等编辑，1927 年 12 月 15 日 3 卷 36 期终刊。

10月1日　北京《晨报副刊》49期起由徐志摩编辑。

10月10日　《沉钟》周刊在北京创刊，1934年2月停刊，共出34期。

11月　鲁迅杂文集《热风》由北京北新书局出版。

李金发诗集《微雨》由北京北新书局出版。

12月　周作人散文集《雨天的书》、徐志摩诗集《志摩的诗》由北京北新书局出版。

朱湘诗集《夏天》由上海商务印书馆出版。

12月27日　郭沫若《文艺论集》由上海光华书局出版。

12月28日　鲁迅译厨川白村《出了象牙之塔》由北京北新书局出版。

是年　伍联德创办上海良友图书印刷公司。

1926年

1月　蒋光慈中篇小说《少年漂泊者》由上海亚东图书馆出版。

郭沫若小说戏剧集《塔》由上海商务印书馆出版。

2月15日　《良友画报》月刊在上海创刊。

3月16日　《创造月刊》在上海创刊，先后由郁达夫、成仿吾、王独清、冯乃超等编辑，1929年1月10日2卷6期停刊，穆木天发表《谭诗》。

3月18日　郭沫若、郁达夫、王独清应广东大学之聘赴广州，郭沫若为文科学长。

"三一八"惨案发生。

3月20日　上海创造社出版部成立。

3月　陈梦家诗集《梦家诗存》由上海时代图书公司出版。

毛泽东写作《中国社会各阶级的分析》。

4月　徐志摩、闻一多等编北京《晨报副刊·诗镌》创刊，共出11期。

5月16日　郭沫若《革命与文学》和何畏《个人主义文艺的灭亡》刊《创造月刊》1卷3期。

6月3日　鲁迅杂文集《华盖集》由北京北新书局出版。

6月12日　潘汉年、周全平编《幻洲》周刊在上海创刊，共出2期。

7月9日　国民革命军在东校场举行北伐誓师典礼。

8月7日　上海警察厅查封创造社出版部。

8月　鲁迅短篇小说集《彷徨》由北京北新书局出版。

孙福熙编《北新》周刊创刊，1927年11月改半月刊，潘梓年编，1930年12月停刊。

上海开明书店成立。

9月　夏丏尊等编《一般》月刊创刊，1929年12月停刊。

10月1日　叶灵凤、潘汉年编上海《幻洲》半月刊创刊，1928年1月停刊。

10月　许杰短篇小说集《惨雾》由商务印书馆出版。

11月　李金发诗集《为幸福而歌》由上海商务印书馆出版。

12月　王独清诗集《圣母像前》由上海光华书局出版。

刘一声译列宁《论党的出版物与文学》载《中国青年》6卷19期。

1927年

1月16日　成仿吾《完成我们的文学革命》和郁达夫《广州事件》载上海《洪水》半月刊3卷25期。

2月　王鲁彦中篇小说《鼻涕阿二》由北京北新书局出版。

4月1日　冯至诗集《昨日之歌》由北京北新书局出版。

4月12日　蒋介石在上海发动政变。

4月18日　南京国民政府成立。

4月　穆木天诗集《旅心》由上海创造社出版部出版。

北新书局由北京南迁上海。

5月　李金发诗集《食客与凶年》由北京北新书局出版。

6月2日　王国维在北京昆明湖自杀。

6月　陈翔鹤短篇小说集《不安定的灵魂》由北京北新书局出版。

梁实秋批评论文集《浪漫的与古典的》由上海新月书店出版。

7月15日　汪精卫在武汉发动政变，沈雁冰、蒋光慈、潘汉年等离开武汉，先后抵达上海。

7月30日　《现代评论》周刊由北京迁上海。1924年12月创刊，1928年12月停刊，共出209期。

7月　鲁迅散文诗集《野草》由北京北新书局出版。

8月15日　郁达夫在上海《申报》和《民国日报》刊登《郁达夫启事》，脱离创造社。

8月　彭家煌短篇小说集《怂恿》由上海开明书店出版。

陈炜谟短篇小说集《炉边》由上海北新书局出版。

徐志摩散文集《巴黎的鳞爪》和诗集《翡冷翠的一夜》由上海新月书店出版。

朱湘诗集《草莽集》由上海开明书店出版。

9月10日　茅盾中篇小说《幻灭》在上海《小说月报》18卷9号开始连载。1928年8月上海商务印书馆出版单行本。

9月23日　鲁迅与许广平离开广州,10月3日抵上海。

9月　沈从文短篇小说集《蜜柑》由上海新月书店出版。

周作人散文集《泽泻集》由上海北新书局出版。

成仿吾诗歌小说集《流浪》由上海光华书局出版。

郁达夫《日记九种》、周作人散文集《泽泻集》、钟敬文散文集《荔枝小品》由上海北新书局出版。

范香谷编上海《泰东月刊》出版,1929年8月停刊。

10月24日　《语丝》周刊在北京被北洋军阀查禁,12月17日4卷1期起由鲁迅编辑在上海出版。1930年3月停刊。

10月下旬　郭沫若南昌起义失败后经香港秘密抵达上海。

10月　蒋光慈中篇小说《野祭》、陶晶孙小说集《音乐会小曲》、郁达夫小说集《鸡肋集》由上海创造社出版部出版。

11月　蒋光慈中篇小说《短裤党》由上海泰东书局出版。

郁达夫小说集《过去集》由上海创造社出版部出

版。

由“拉普”提议在莫斯科召开国际无产阶级作家代表大会，组成世界革命文学国际局。

曾孟朴、曾虚白编《真善美》创刊，1931年7月停刊。

12月3日 鲁迅和创造社麦克昂（郭沫若）等在上海《时事新报》刊登《〈创造周报〉复活宣言》。

12月 周作人《谈龙集》由上海开明书店出版。

叶灵凤短篇小说集《菊子夫人》由上海光华书局出版。

年底 留日创造社成员李初梨、冯乃超、彭康、朱镜我等相继回国倡导无产阶级革命文学运动。

是年 洪雪帆创办现代书局，后张静庐等加入，1935年关闭。

1928年

1月1日 叶灵凤、潘汉年编上海《现代小说》出版，1930年3月3卷17期终刊。

蒋光慈、钱杏邨、孟超、杨邨人等组成太阳社，上海《太阳月刊》创刊，共出7期。

1月2日 吴宓主编天津《大公报·文学副刊》创刊，1934年1月1日出至313期为《文艺副刊》取代。

1月10日 北京《未名》半月刊创刊。

茅盾中篇小说《动摇》在《小说月报》19卷1期开始连载，1928年8月由上海商务印书馆出版单行本。

1月15日　后期创造社重要理论刊物《文化批判》出版，共出5期。

1月20日　叶绍钧长篇小说《倪焕之》在《教育杂志》20卷1期开始连载，1929年4月由上海商务印书馆出版单行本。

1月　老舍长篇小说《老张的哲学》由上海商务印书馆出版。

郁达夫中篇小说《迷羊》、闻一多诗集《死水》、周作人《谈虎集》上册由上海北新书局出版。

凌叔华短篇小说集《花之寺》由上海新月书店出版。

叶灵凤短篇小说集《鸠绿媚》由上海光华书局出版。

2月1日　成仿吾《从文学革命到革命文学》发表于《创造月刊》1卷9期。

2月10日　丁玲短篇小说《莎菲女士的日记》发表于《小说月报》19卷2期。

2月　郭沫若诗集《前茅》由上海创造社出版部出版。

2月15日　李初梨《怎样地建设革命文学》发表于《文化批判》第2号。

2月24日　郭沫若离沪，留居日本十年。

2月　叶灵凤短篇小说集《女娲氏之遗孽》由上海光华书局出版。

周作人《谈虎集》下册由上海北新书局出版。

废名短篇小说集《桃园》由北平古城书店出版。

杨邨人短篇小说集《战线上》由上海春野书店出

版。

3月1日　钱杏邨《死去了的阿Q时代》发表于《太阳月刊》3月号。

3月10日　《新月》月刊创刊，先后由徐志摩、饶孟侃等编辑，至1933年6月4卷7期停刊。创刊号载徐志摩执笔的《新月的态度》，沈从文长篇小说《阿丽思中国游记》连载于1卷1至8期。

3月12日　鲁迅在《语丝》周刊4卷11期发表《"醉眼"中的朦胧》，回答创造社的攻击，从此展开革命文学的论争。

3月15日　创造社《流沙》半月刊在上海创刊，李一氓、华汉编辑，共出6期。

3月　于赓虞散文集《魔鬼的舞蹈》由上海北新书局出版。

4月15日　洪灵菲长篇小说《流亡》由上海现代书局出版。

4月21日　张光宇主编《上海漫画》创刊，1930年6月110期停刊。

4月　冯乃超诗集《红纱灯》由上海创造社出版部出版。

老舍长篇小说《赵子曰》由上海商务印书馆出版。

5月20日　林伯修、洪灵菲等组织我们社，《我们月刊》创刊，共出3期。

5月30日　潘汉年主编《畸形》半月刊在上海创刊，共出2期。

5月　潘汉年主编《洪荒》月刊在上海出版，共出3期。

明星影片公司根据《江湖奇侠传》改编的电影

《火烧红莲寺》在上海公映。

郭沫若散文集《水平线下》由上海创造社出版部出版。

邵洵美诗集《花一般的罪恶》由上海金屋书店出版。

6月10日 梁实秋在《新月》1卷4期发表《文学与革命》。

6月18日 中共六大在莫斯科召开，确定中国革命的性质为资产阶级民主革命。

6月20日 鲁迅、郁达夫主编《奔流》月刊在上海创刊，2卷5期停刊。鲁迅译《苏俄的文艺政策》、白薇话剧《打击幽灵塔》在创刊号开始连载。

6月 沈从文中篇小说《边城》由上海文化生活出版社出版。

王任叔短篇小说集《破屋》由上海生路社出版。

冯沅君短篇小说集《卷葹》由上海北新书局出版。

7月 彭家煌中篇小说《皮克的情书》由上海现代书局出版。

罗黑芷短篇小说集《醉里》由上海商务印书馆出版。

陈源《西滢闲话》由上海新月书店出版。

钱杏邨评论集《现代中国文学作家》由上海泰东书局出版。

高长虹《走到出版界》由上海泰东书局出版。

8月1日 国民党中央广播电台在南京正式播音。

8月10日 郭沫若在《创造月刊》2卷1期发表《文艺战

线上的封建余孽》，攻击鲁迅为“二重的反革命”。

8月15日　创造社综合性理论刊物《思想》月刊创刊，共出5期。

8月　陈大悲话剧《幽兰女士》由上海现代书局出版。

俞平伯散文集《杂拌儿》由上海开明书店出版。

9月10日　刘呐鸥在上海创办《无轨列车》半月刊，共出8期。

9月20日　郁达夫编《大众文艺》在上海创刊，后改由陶晶孙编辑，1930年6月1日2卷6期停刊，2卷3、4期为“新兴文学专号”。

9月25日　画室（冯雪峰）《革命与智识阶级》刊《无轨列车》第2期。

9月　刘呐鸥等创办第一线书店。

鲁迅散文集《朝花夕拾》由北京未名社出版。

洪灵菲长篇小说《转变》由上海亚东图书馆出版。

陈铨长篇小说《天问》由上海新月书店出版。

10月1日　蒋光慈主编太阳社刊物《时代文艺》在上海创刊。

10月10日　茅盾《从牯岭到东京》刊《小说月报》19卷9号。

10月　鲁迅杂文集《而已集》由上海北新书局出版。

沈从文短篇小说集《雨后及其他》由上海新月书店出版。

丁玲短篇小说集《在黑暗中》由上海开明书店出版。

张资平、陈勺水编《乐群》杂志在上海创刊，1930

年3月停刊。

陈望道主编《大江》月刊在上海出版,共出3期。

11月　台静农短篇小说集《地之子》由北平未名社出版。

朱自清散文集《背影》由上海开明书店出版。

12月　华汉中篇小说《深入》由上海平凡书局出版。

茅盾中篇小说《追求》由上海商务印书馆出版。

林语堂杂文集《剪拂集》由上海北新书局出版。

巴金从法国归国。

创造社主办的《文艺生活》周刊在上海创刊,共出4期。

鲁迅、陈望道等编译《文艺理论小丛书》开始出版,收弗里契等俄、日左翼文艺论著。

1929年

1月1日　蒋光慈主编太阳社刊物《海风周报》在上海出版,共出17期。

邵洵美、章克标等编《金屋月刊》在上海出版。

1月10日　巴金长篇小说《灭亡》在《小说月报》20卷1期开始连载,1929年10月由上海开明书店出版单行本。

沈从文、胡也频、丁玲编《红黑月刊》在上海出版,共出8期。

1月20日　沈从文、胡也频编《人间月刊》在上海出版,共出4期。

1月　陶希圣《中国社会之史的分析》由上海新生命书

局出版，由此引发中国社会性质论战。

胡也频《也频诗选》由上海红黑出版社出版。

2月7日　上海创造社出版部被查封，旋即以江南书局名义继续出版。

3月1日　蒋光慈主编太阳社刊物《新流月报》在上海出版，第5期改《拓荒者》出版5期。

3月23日　林伯修在《海风周报》12期发表《1929年急待解决的几个关于文艺的问题》。

3月　姚蓬子诗集《银铃》由上海水沫书店出版。

龚冰庐小说集《炭坑夫》由上海现代书局出版。

罗皑岚小说集《招姐》由上海光华书局出版。

朱光潜《给青年的十二封信》由上海开明书店出版。

4月10日　胡适在《新月》2卷2期发表《人权与约法》，引起人权讨论。

4月20日　张天翼成名作《三天半的梦》发表于《奔流》1卷10期。

4月　戴望舒诗集《我底记忆》由上海水沫书店出版。

郭沫若《我的幼年》由上海光华书局出版。

5月1日　田汉主编《南国月刊》创刊，1930年7月2卷4期停刊。

5月15日　《引擎》月刊创刊，出1期。

5月20日　徐霞村短篇小说集《古国的人们》由上海水沫书店出版。

5月　鲁迅、冯雪峰等编译的《科学的艺术论》丛书陆续出版，共出8种，包括普列汉诺夫、卢那察尔斯

基等马克思主义文艺论著。

丁玲短篇小说集《自杀日记》由上海光华书局出版。

周作人散文集《永日集》由上海北新书局出版。

田汉话剧《名优之死》在《南国》月刊第1期起连载。

6月　胡也频长篇小说《到莫斯科去》由上海光华书局出版。

7月　茅盾短篇小说集《野蔷薇》由上海大江书铺出版。

8月1日　蒋光慈长篇小说《丽莎的哀怨》由上海现代书局出版。

8月　施蛰存《上元灯及其他》由上海水沫书店出版。

夏衍、孟超等从中共上海闸北区第三街道支部调出，筹建左翼文艺界的统一组织。

9月15日　施蛰存、徐霞村、刘呐鸥、戴望舒编《新文艺》月刊创刊，1930年4月2卷2期终刊。

9月　张若谷编《女作家杂志》在上海出版。

10月　上海乐华图书公司编辑的"创作丛书"开始出版。

11月15日　创造社理论刊物《新思潮》创刊，第7期终刊号改为《新思想》。

11月　柔石长篇小说《二月》由上海环球书店出版。

夏衍、郑伯奇在上海地下党直接领导下成立"艺术剧社"。

12月10日　胡适《我们走那条路》在《新月》2卷10期发表。

12月　白薇长篇小说《炸弹与征鸟》由上海北新书局出版。

1930年

1月1日　鲁迅主编《萌芽》月刊创刊，共出5期。

1月10日　叶灵凤中篇小说《红的天使》由上海现代书局出版。

1月　蒋光慈长篇小说《冲出云围的月亮》由上海北新书局出版。

夏丏尊、丰子恺编《中学生》杂志创刊。

徐志摩主编“新文艺丛书”由上海中华书局开始出版，收丁玲、胡也频、沈从文、王实味、蹇先艾、胡山源、罗念生等人著译。

2月15日　中共发起组织的自由运动大同盟在上海成立。

2月16日　沈端先、鲁迅、柔石、华汉、画室等12人召开“左联”筹备会。

3月1日　柔石短篇小说《为奴隶的母亲》发表于《萌芽》1卷3期。

《大众文艺》2卷3期开展“文学大众化”讨论。

3月2日　中国左翼作家联盟在上海成立，选举沈端先、冯乃超、钱杏邨、鲁迅、田汉、郑伯奇、洪灵菲七人为常务委员。

3月10日　丁西林独幕剧《北京的空气》载《新月》3卷1期。

3月20日　田汉在《南国月刊》2卷1期发表《我们的

自己批判》。

3月　梁遇春散文集《春醪集》由上海北新书局出版。

钱杏邨《怎样研究新兴文学》由上海南强书局出版。

老舍由英国经新加坡回到上海。

4月10日　冯乃超主编"左联"理论刊物《文艺讲座》出版，仅出一期。

4月11日　鲁迅、李一氓等主编"左联"机关刊物《巴尔底山》旬刊创刊。

4月　刘呐鸥短篇小说集《都市风景线》由上海水沫书店出版。

5月12日　废名、冯至编《骆驼草》周刊出版，共出26期。

6月1日　《民族主义文艺运动宣言》在上海发表，"民族主义文学运动"系统的刊物有《前锋周报》、《前锋月刊》、《现代文学评论》等。

6月11日　李立三主持下的中央政治局通过《新的革命高潮与一省或数省的首先胜利》。

7月　《卡门》由南国社在上海首演，旋遭禁演。

7月　中国左翼文艺总同盟成立，周扬、夏衍领导。

赵景深编《现代文学》月刊创刊，1930年12月1卷6期停刊。

8月4日　"左联"执委会通过《无产阶级文学运动新的情势及我们的任务》的决议。

8月15日　"文总"机关刊物《文化斗争》创刊。

王平陵等编《文艺月刊》在南京创刊，1937年

9月停刊。

8月　台静农短篇小说集《建塔者》由北平未名社出版。

9月　丁玲长篇小说《韦护》由上海大江书铺出版。

10月20日　胡也频长篇小说《光明在我们前面》由上海春秋书店出版。

10月　华汉中篇小说《复兴》由上海平凡书局出版。

袁昌英《孔雀东南飞及其他独幕剧》由上海商务印书馆出版。

钱杏邨批评集《文艺与社会倾向》由上海泰东图书局出版。

11月6日　第二次世界革命文学大会在苏联哈尔科夫召开,"左联"被吸收为支部。

1931年

1月17日　中共中央6届4中全会,王明《两条路线底斗争》(为中共更加布尔什维克化而斗争)制定了左倾路线,为反对王明路线,林育南、何孟雄等23人在上海东方饭店开会,因王明派告密被捕,2月7日,包括李伟森、柔石、胡也频、殷夫、冯铿五位左翼作家在内的18人在上海龙华被国民党秘密集体屠杀。

1月20日　徐志摩、邵洵美编《诗刊》季刊创刊,共出4期。

1月　废名短篇小说集《枣》由上海开明书店出版。

张天翼短篇小说集《由空虚到充实》由上海联合书店出版。

丰子恺散文集《缘缘堂随笔》由上海开明书店出版。

2月　周作人文艺论文集《艺术与生活》由上海群益书社出版。

3月16日　袁殊主编"左联"外围刊物《文艺新闻》周刊在上海创刊。

4月1日　叶灵凤编《现代文艺》月刊在上海创刊，共出2期。

4月18日　巴金长篇小说《激流》在上海《时报》开始连载，1933年5月上海开明书店出版单行本《家》。

4月25日　"左联"机关刊物《前哨》出版创刊号"纪念战死者专号"，悼念"左联五烈士"，第2期起改为《文学导报》，共出版8期。

4月　老舍长篇小说《二马》由上海商务印书馆出版。

李健吾短篇小说集《坛子》由上海开明书店出版。

5月　章克标《文坛登龙术》由上海绿杨堂出版。

7月13日　袁殊《报告文学论》刊《文艺新闻》18期。

7月　张天翼长篇小说《鬼土日记》由上海正午书局出版。

叶灵凤《灵凤小说集》由上海现代书局出版。

8月15日　曹聚仁主编《涛声》周刊创刊，共出82期。

8月31日　蒋光慈在上海病逝。

8月　徐志摩诗集《猛虎集》由上海新月书店出版。

魏金枝短篇小说集《七封书信的自传》由上海湖风书局出版。

9月1日　曾今可编《新时代》月刊在上海创刊，1934

年2月6卷2期停刊。

9月18日 "沈阳事变"发生,日军侵占东北。

9月20日 丁玲主编"左联"机关刊物《北斗》创刊,2卷4期停刊。丁玲短篇小说《水》载1卷1至3期。

9月 陈梦家编《新月诗选》由上海新月书店出版。

上海新中国书局编辑"新中国文艺丛书"开始出版,共出19种。

赵家璧主编"一角丛书"由上海良友图书印刷公司开始出版,共出79种。

10月 穆时英短篇小说集《被当作消遣品的男子》由上海良友图书印刷公司出版。

11月19日 徐志摩因飞机失事逝世。

11月 巴金中篇小说《雾》由上海新中国书局出版。

12月11日 鲁迅主编《十字街头》创刊,共出3期。

12月15日 胡秋原在《文化评论》创刊号上发表《阿狗文艺论》,引起有关"自由人"、"第三种人"的论争。

12月19日 胡愈之、叶绍钧、郁达夫、丁玲等30余人发起上海文化界反帝抗日同盟。

1932年

1月20日 《北斗》2卷1期郁达夫、张天翼、叶圣陶、鲁迅、郑伯奇、茅盾等21人应征开展"创作不振之原因及其出路"的讨论。

1月28日 日本军队进攻上海,商务印书馆东方图书

馆被焚，《小说月报》停刊。

1月　施蛰存短篇小说集《蒋军底头》由上海新中国书局出版。

穆时英短篇小说集《南北极》由上海湖风书局出版。

沈从文短篇小说集《虎雏》由上海新中国书局出版。

3月1日　日本帝国主义策划所谓“满洲国”成立。

4月25日　史铁儿(瞿秋白)在《文学》半月刊1卷1期发表《普洛大众文艺的现实问题》。

4月　阿英编《上海事变与报告文学》由上海南强书店出版。

废名长篇小说《桥》由上海美成印刷公司出版。

蒋光慈长篇小说《咆哮了的土地》易名《田野的风》由上海湖风书局出版。

华汉长篇小说《地泉》三部曲由易嘉、郑伯奇、茅盾、钱杏邨及作者作序重新出版。

5月1日　施蛰存主编《现代》月刊创刊，出版至6卷1期“革新”。

5月22日　胡适、丁文江等自由主义知识分子创办《独立评论》周刊，1937年7月244期停刊。

6月10日　姚蓬子主编“左联”机关刊物《文学月报》创刊，第3期起周扬主编，共出6期。创刊号刊宋阳(瞿秋白)《大众文艺问题》。

6月17日　丁玲长篇小说《母亲》在《大陆新闻》连载，1933年6月由上海良友图书印刷公司出版单行

本。

7月10日　止敬(茅盾)在《文学月报》第2期发表《问题中的大众文艺》。

7月20日　周扬《关于文艺大众化问题》刊《北斗》2卷3、4期合刊。

7月　徐志摩诗集《云游》由上海新月书店出版。

上海中华书局“现代文学丛刊”开始出版，共出60余种。

9月14日　鲁迅杂文集《三闲集》由上海北新书局出版。

9月16日　林语堂创办《论语》半月刊，1949年5月停刊。

9月　周作人《中国新文学的源流》由北平人文书店出版。

杨骚、蒲风在上海发起成立中国诗歌会，1933年2月出版会刊《新诗歌》。

10月　鲁迅杂文集《二心集》由上海合众书店出版。

沙汀短篇小说集《法律外的航线》由上海辛垦书店出版。

11月1日　《望舒诗论》刊《现代》2卷1期。

11月15日　洪深话剧《农村三部曲》第一部《五奎桥》发表于《文学月报》第4期。

11月　黄震遐长篇小说《大上海的毁灭》由上海大晚报社出版。

12月1日　黎烈文接编并革新《申报·自由谈》，1934年5月9日张梓生接编，1935年10月31日停刊。

12月　废名长篇小说《莫须有先生传》由上海开明书店出版。

胡秋原普列汉诺夫研究专著《唯物史观艺术论》由上海神州国光社出版。

宋庆龄、蔡元培等发起成立中国民权保障同盟。

1933年

1月　茅盾长篇小说《子夜》由上海开明书店出版。

2月　丁玲短篇小说集《水》由上海新中国书店出版。

3月1日　刘呐鸥、黄家谟创办《现代电影》。

3月　苏汶编《文艺自由论辨集》由上海现代书局出版。

施蛰存短篇小说集《梅雨之夕》由上海新中国书局出版。

5月14日　丁玲、潘梓年被捕。

5月　茅盾短篇小说集《春蚕》由上海开明书店出版。

杜衡短篇小说集《还乡》由上海现代书局出版。

6月1日　叶紫、陈企霞编《无名文艺》创刊，叶紫《丰收》发表。

6月18日　民权保障同盟总干事杨铨被国民党特务暗杀。

6月　穆时英短篇小说集《公墓》由上海现代书局出版。

7月1日　郑振铎、傅东华编《文学》月刊创刊，1937年11月9卷4期终刊，叶圣陶短篇小说《多收了三五斗》发表。

7月　叶灵凤中篇小说《时代姑娘》由上海四社出版部

出版。

臧克家诗集《烙印》在北平自费出版。

8月　老舍长篇小说《离婚》由上海良友图书印刷公司出版，老舍长篇小说《猫城记》由上海现代书局出版。

王统照长篇小说《山雨》由上海开明书店出版。

戴望舒诗集《望舒草》由上海现代书局出版。

9月23日　天津《大公报·文艺副刊》创刊，先后由杨振声、沈从文、萧乾编辑，1938年8月停刊，共出538期。

10月　鲁迅杂文集《伪自由书》由上海青光书店出版。

11月1日　周扬《关于"社会主义的现实主义与革命的浪漫主义"》刊《现代》4卷1期。

11月12日　上海艺华影片公司被"影界铲共同志会"捣毁，上海光华书局、良友图书印刷公司、神州国光社也先后遭毁。

11月　施蛰存短篇小说集《善女人行品》由上海良友图书印刷公司出版。

沈从文短篇小说集《月下小景》由上海现代书局出版。

12月5日　朱湘在由上海至南京的轮船上投江自杀。

12月10日　蒋廷黻在《独立评论》80期发表《革命与专制》，引起自由主义阵营内部"民主与独裁"的论战。

1934年

1月1日　郑振铎、靳以主编《文学季刊》在北平创刊，1935年12月2卷4期停刊。

1月　陈梦家诗集《铁马集》由上海开明书店出版。

鲁少飞编《时代漫画》在上海创刊，1937年6月停刊。

瞿秋白离沪往苏区。

2月19日　蒋介石在南昌行营发表《新生活运动要义》讲演，提倡新生活运动。

国民党上海市党部查禁上海出版的文艺与社会科学书籍149种和刊物76种。

3月　鲁迅杂文集《南腔北调集》由上海同文书店出版。

黑婴短篇小说集《帝国的女儿》由上海开华书店出版。

臧克家诗集《烙印》由上海开明书店出版。

路易士《易士诗集》由上海中和印刷公司出版。

4月5日　林语堂创刊《人间世》半月刊，1935年12月停刊。

4月　蒲风诗集《茫茫夜》由上海国际编译馆出版。

5月1日　张静庐创办上海杂志公司。

5月25日　国民党在上海设立"图书杂志审查委员会"。

6月　郁达夫散文集《屐痕处处》由上海现代书局出版。

刘半农《半农杂文》由北平星云堂出版。

梁遇春散文集《泪与笑》由上海开明书店出版。

于赓虞诗集《世纪的脸》由上海北新书局出版。

朱湘诗集《石门集》由上海商务印书馆出版。

陈望道、胡愈之、夏丏尊、陈子展、曹聚仁等在上海展开大众语讨论。

7月1日 曹禺话剧《雷雨》发表于《文学季刊》1卷3期，1936年1月上海文化生活出版社出版单行本。李健吾话剧《这不过是春天》刊文学季刊1卷3期。

7月5日 徐懋庸主编《新语林》半月刊创刊。

7月14日 刘半农逝世。

7月 穆时英短篇小说集《白金女体的塑像》由上海现代书局出版。

吴组缃短篇小说集《西柳集》由上海生活书店出版。

梁实秋批评集《偏见集》由南京正中书局出版。

8月1日 李长之、杨丙辰主编《文学评论》创刊，共出2期。

8月 应卫云导演中国第一部有声影片《桃李劫》由中通影片公司摄成。

9月16日 鲁迅主编《译文》月刊出版，第3期以后黄源接编，1935年9月停刊。

9月20日 陈望道主编《太白》半月刊创刊，共出24期。

9月25日 《文学新地》创刊，仅出1期。

9月 任鑫甫编《世界文学》创刊。

10月10日 卞之琳、巴金、沈从文、李健吾、靳以、郑

振铎等编《水星》月刊在北平创刊，1935年6月10日2卷3期停刊。

叶灵凤、穆时英编《文艺画报》创刊，1935年9月停刊。

10月　张天翼短篇小说集《移行》由上海良友图书印刷公司出版。

周作人散文集《夜读抄》由上海北新书局出版。

臧克家诗集《罪恶的黑手》由上海生活书店出版。

11月13日　《申报》总经理史量才被国民党特务暗杀。

11月　李公朴、艾思奇编《读书生活》在上海创刊。

12月　鲁迅杂文集《准风月谈》由上海兴中书店出版。

是年　傅东华主编生活书店"创作文库"开始出版。

1935年

1月10日　何炳松等十教授在《文化建设》杂志发表《中国本位的文化建设宣言》。

2月5日　康嗣群编《文饭小品》创刊，共出6期。

2月15日　郑君平（郑伯奇）主编《新小说》在上海创刊。

3月　叶紫短篇小说集《丰收》和田军长篇小说《八月的乡村》由上海容光书局出版。

林疑今短篇小说集《无轨列车》由上海良友图书印刷公司出版。

徐懋庸、曹聚仁编《芒种》半月刊出版，1935年10

月停刊。

5月15日　杜宣主编“左联”东京分盟《杂文》出版，第4期起改《质文》，2卷2期停刊。

《中国新文学大系》开始出版，1936年2月出齐。

5月20日　郑振铎主编“世界文库”由上海生活书店开始出版，共出27卷。

5月　吴朗西、伍禅、丽尼等在上海创办文化生活出版社。

6月　沈从文中篇小说《边城》由上海生活书店出版。

罗皑岚短篇小说集《苦果》由天津大公报社出版。

徐懋庸杂文集《打杂集》由上海生活书店出版。

7月　杨晦话剧《楚灵王》由上海商务印书馆出版。

9月　林语堂、陶亢德在上海创办《宇宙风》，共出152期。

10月　周作人《苦茶随笔》由上海北新书局出版。

11月8日　萧三在莫斯科写信指令解散“左联”。

12月21日　周立波在《时事新报·每周文学》15期发表《关于国防文学》。

12月　萧红长篇小说《生死场》出版。

艾芜短篇小说集《南行记》由上海文化生活出版社出版。

丽尼散文集《黄昏之献》由上海文化生活出版社出版。

夏丏尊《平屋杂文》由上海开明书店出版。

巴金主编的“文学丛刊”由上海文化生活出版社开始出版。

1936年

1月20日　鲁迅、黎烈文、聂绀弩等创办《海燕》文艺月刊，出2期。

1月　鲁迅《故事新编》由上海文化生活出版社出版。

叶紫中篇小说《星》由上海文化生活出版社出版。

2月1日　《新文化》创刊，王明在共产国际的报告《论反帝统一战线和中国民族解放运动》发表。

2月　周作人《苦竹杂记》由上海良友图书印刷公司出版。

张天翼长篇小说《清明时节》由上海文学出版社出版。

萧乾短篇小说集《篱下集》由上海商务印书馆出版。

3月　何其芳、李广田、卞之琳诗合集《汉园集》由上海商务印书馆出版。

金克木诗集《蝙蝠集》由上海时代图书公司出版。

李广田散文集《画廊集》由上海商务印书馆出版。

唐弢杂文集《推背集》由上海天马书店出版。

春　中国左翼作家联盟自动解散。

4月1日　夏衍历史剧《赛金花》刊《文学》6卷4期，被视为“国防文学”代表作。周扬发表《典型与个性》就典型问题同胡风展开论辩。

4月15日　孟十还编《作家》月刊在上海创刊，2卷2

期终刊。

4月　巴金《爱情的三部曲》由上海良友图书印刷公司出版。

朱光潜《孟实文抄》由上海良友图书印刷公司出版。

邵洵美《诗二十五首》由上海时代图书公司出版。

5月　鲁迅编校瞿秋白译文集《海上述林》，上卷以诸社怀霜社名义出版，下卷10月出版。

卢焚《谷》由上海文化生活出版社出版。

6月1日　胡风在《文学丛报》第3期发表《人民大众向文学要求什么》。

巴金、靳以主编《文季月刊》在上海创刊，2卷6期停刊。

曹禺话剧《日出》在《文季月刊》连载，1936年11月上海文化生活出版社出版单行本。

6月5日　《文学界》创刊，出版5期。

6月7日　以周扬"国防文学"口号为旗帜的中国文艺家协会在上海成立。签字的有郭沫若、茅盾、郁达夫、洪深、郑伯奇、欧阳予倩、郑振铎等111人。

6月10日　洪深、沈起予主编《光明》半月刊创刊，1937年8月2卷5期终刊。夏衍报告文学《包身工》发表。

6月15日　以鲁迅、胡风"人民战争的大众文学"口号为中心的《中国文艺工作者宣言》发表。签名的有鲁迅、巴金、曹禺、吴组缃、蒋牧良、张天翼、曹

靖华、荒煤、萧军、周而复、欧阳山、周文、黎烈文等63人。

6月　李长之《鲁迅批判》由上海北新书局出版。

叶灵凤中篇小说《未完的忏悔录》由上海北新书局出版。

谢冰莹《一个女兵的自传》由上海良友图书印刷公司出版。

7月　李劼人长篇小说《死水微澜》由上海中华书局出版。

何其芳散文集《画梦录》由上海文化生活出版社出版。

8月　叶圣陶短篇小说集《四三集》由上海良友图书印刷公司出版。

周文短篇小说集《多产集》由上海文化生活出版社出版。

丽尼散文集《鹰之歌》由上海文化生活出版社出版。

9月5日　黎烈文主编《中流》半月刊创刊，2卷10期停刊。

9月　茅盾主编《中国的一日》出版。

白薇自传性长篇小说《悲剧生涯》由上海文学出版社出版。

《放下你的鞭子》载《生活知识》2卷9期。

舒群短篇小说集《没有祖国的孩子》由上海生活书店出版。

《光明》半月刊社编《东北作家近集》由上海生活

书店出版。

老舍长篇小说《骆驼祥子》在《宇宙风》开始连载。

10月2日 鲁迅、郭沫若、茅盾、巴金、王统照、夏丏尊、叶绍钧、谢冰心、包天笑、周瘦鹃等21人签名发表《文艺界同人为团结御侮与言论自由宣言》。

10月15日 林淙编有关"两个口号"论争资料《现阶段的文艺论战》由文艺科学研究会出版。

10月19日 鲁迅在上海病逝。

10月 戴望舒、孙大雨、梁宗岱、卞之琳编《新诗》月刊创刊，1937年7月2卷4期停刊。

徐迟诗集《二十岁人》由上海时代图书公司出版。

周作人散文集《风雨谈》由上海北新书局出版。

11月 沈从文短篇小说集《新与旧》由上海良友图书印刷公司出版。

艾青诗集《大堰河》由上海群众杂志公司出版。

12月12日 张学良、杨虎城扣留蒋介石，西安事变爆发。

12月 刘西渭(李健吾)评论集《咀华集》由上海文化生活出版社出版。

李劼人长篇小说《暴风雨前》由上海中华书局出版。

张天翼长篇小说《洋泾浜奇侠》由上海新钟书局出版。

是年 《大公报·文艺副刊》设立文艺奖金。

参考文献

〔1〕费正清编:《剑桥中华民国史》,北京,中国社会科学出版社,1994。
〔2〕张仲礼主编:《近代上海城市研究》,上海人民出版社,1990。
〔3〕上海通社:《上海研究资料》,上海,中华书局,1936。
〔4〕新中华杂志社:《上海的将来》,上海,中华书局,1934。
〔5〕罗兹·墨菲:《上海:现代中国的钥匙》,上海人民出版社,1986。
〔6〕小科布尔:《上海资本家与国民政府》,北京,中国社会科学出版社,1988。
〔7〕杜恂诚:《民族资本主义与旧中国政府》,上海社会科学院出版社,1991。
〔8〕白吉尔:《中国资产阶级的黄金时代》,上海人民出版社,1994。
〔9〕《新国民年鉴》,上海新亚书店,1929。
〔10〕《北平学术机关指南》,北平图书馆,1933。
〔11〕许纪霖、陈达凯:《中国现代化史》第一卷,上海三联书店,1995。

〔12〕葛兰西:《狱中札记》,北京,人民出版社,1983。
〔13〕本雅明:《发达资本主义时代的抒情诗人》,北京,三联书店,1989。
〔14〕雷蒙·阿隆:《知识分子的鸦片》,台北,联经出版公司,1990。
〔15〕马·布罗德伯里、詹·麦克法兰编:《现代主义》,上海外语教育出版社,1992。
〔16〕《1932年中国文艺年鉴》,上海,现代书局,1933。
〔17〕杨晋豪:《1935年中国文艺年鉴》,上海,北新书局,1936。
〔18〕张静庐:《在出版界二十年》,上海杂志公司,1938。
〔19〕唐弢主编:《中国现代文学史》,北京,人民文学出版社,1979。
〔20〕马良春、张大明:《三十年代左翼文艺资料选编》,成都,四川人民出版社,1980。
〔21〕《左联回忆录》,北京,中国社会科学出版社,1982。
〔22〕《"左联"纪念集》,上海,百家出版社,1990。
〔23〕《"左联"论文集》,上海,百家出版社,1991。
〔24〕张大明:《不灭的火种——左翼文学论》,成都,四川文艺出版社,1992。
〔25〕王宏志:《思想激流下的中国命运——鲁迅与左联》,台北,风云时代出版公司,1991。
〔26〕苏雪林:《中国二三十年代的作家》,台北,纯文学出版社,1983。

〔27〕赵园:《论小说十家》,杭州,浙江文艺出版社,1987。
〔28〕艾晓明:《中国左翼文学思潮探源》,长沙,湖南文艺出版社,1991。
〔29〕李何林:《中国文艺论战》,上海,北新书局,1929。
〔30〕李何林:《近二十年中国文艺思潮论》,西安,陕西人民出版社,1981。
〔31〕《"革命文学"论争资料选编》,北京,人民文学出版社,1981。
〔32〕马克思、恩格斯:《论文学与艺术》,北京,人民文学出版社,1982。
〔33〕《西方马克思主义美学文选》,桂林,漓江出版社,1988。
〔34〕列宁:《论文学与艺术》,北京,人民文学出版社,1983。
〔35〕托洛茨基:《文学与革命》,北京,外国文学出版社,1992。
〔36〕白嗣宏:《无产阶级文化派资料选编》,北京,中国社会科学出版社,1983。
〔37〕张秋华等编:《"拉普"资料选编》上,北京,中国社会科学出版社,1981。
〔38〕苏汶编:《文艺自由论辩集》,上海,现代书局,1933。
〔39〕藏原惟人:《新写实主义论文集》,之本译,上海,现代书局,1930。

〔40〕胡秋原:《唯物史观艺术论》,上海,神州国光社,1932。
〔41〕夏志清:《中国现代小说史》,香港,友联出版社,1979。
〔42〕杨义:《中国现代小说史》第2卷,北京,人民文学出版社,1988。
〔43〕温儒敏:《中国现代文学批评史》,北京大学出版社,1992。
〔44〕严家炎:《中国现代小说流派史》,北京,人民文学出版社,1989。
〔45〕温儒敏:《新文学现实主义的流变》,北京大学出版社,1988。
〔46〕吴福辉:《都市漩流中的海派小说》,长沙,湖南教育出版社,1995。
〔47〕许道明:《京派文学的世界》,上海,复旦大学出版社,1994。
〔48〕凌宇:《从边城走向世界》,北京,三联书店,1985。
〔49〕凌宇:《沈从文传》,北京十月文艺出版社,1988。
〔50〕金介甫:《沈从文笔下的中国社会与文化》,上海,华东师范大学出版社,1994。
〔51〕金介甫:《沈从文传》,长沙,湖南文艺出版社,1992。
〔52〕张菊香、张铁荣编:《周作人研究资料》,天津人民出版社,1986。
〔53〕钱理群:《周作人传》,北京,十月文艺出版社,

1990。
〔54〕钱理群:《周作人论》,上海人民出版社,1991。
〔55〕李景彬、邱梦英:《周作人评传》, 重庆出版社, 1996年。
〔56〕文振庭编:《文艺大众化问题讨论资料》, 上海文艺出版社,1987。
〔57〕方铭编:《蒋光慈研究资料》,银川,宁夏人民出版社,1983。
〔58〕饶鸿竞等编:《创造社研究资料》,福州,福建人民出版社,1989。
〔59〕李存光编:《巴金研究资料》,福州,海峡文艺出版社,1985。
〔60〕王富仁:《先驱者的形象》, 杭州, 浙江文艺出版社,1987。
〔61〕王晓明:《无法直面的人生——鲁迅传》, 上海文艺出版社,1993。
〔62〕茅盾:《我走过的道路》上、中,北京,人民文学出版社,1981。
〔63〕《中国新文学大系》(1927~1937),上海文艺出版社,1987~1989。

后　记

当我在寒风中向“1928”告别转而面向今天的街市的时候，美国记者史沫特莱所叙述的她在1928年冬天第一次踏上中国大地时的那种感受格外强烈地向我袭来：“我终生难移的对于专业知识分子的厌恶又油然而生。中国知识分子永不从事体力劳动，他们的写作是脱离实际经验的一种专业。照他们的理解，甚至‘青年’一词也仅指学生，他们对工人和农民所持的是一种优越的，虽也是同情的态度。”这使我重新记忆起1980年踏入大学校园的时候那种对于知识分子——瞿秋白所谓的“小诸葛”既满怀悲悯又不无憎恶的复杂情绪。瞿秋白说：“小诸葛的特色，就在他那个‘小’字。这是‘小’资产阶级的‘小’，也就是‘小’老婆的‘小’。他是随处做人家的小老婆的：或者做括弧以内的‘新英雄’的‘小’，或者做括弧以外的新英雄的‘小’。”依鲁迅的看法就是“二丑”：“他有点上等人模样，也懂些琴棋书画，也来得行令猜谜，但倚靠的是权门，凌蔑的是百姓，有谁被压迫了，他就来冷笑几声，畅快一下，有谁被陷害了，他又去吓唬一下，吆喝几声。不过他的态度又并不常常如此的，大抵一面又回过脸来，向台下的看客指出他公子的缺点，摇着头装起鬼脸道：你看这家伙，这

回可要倒楣哩！这最末的一手，是二丑的特色。因为他没有义仆的愚笨，也没有恶仆的简单，他是智识阶级。他明知道自己所靠的冰山，一定不能长久，他将来还要到别家帮闲，所以当受着豢养，分着余炎的时候，也得装着和这贵公子并非一伙。”这就是中国知识分子过人的聪明之处。自从1905年科举制度宣布废除以后，既无恒产又无恒心的“士”沦落成为了现代街头无所适从的“多余人”。他们的命运一天比一天悲惨不堪。在魏晋时代，他们称阿堵物，使青白眼，粪土当年万户侯。而今天，我们则争先恐后在文明的早市上贩卖一点古色古香的国粹和生猛流行的洋货以获蝇头小利。

30年代穆时英出版《被当作消遣品的男子》，瞿秋白比较“五四”时代慨然说：“不论当时的运动是多么混沌，多么幼稚，可是，战斗的激烈的对于一切腐败龌龊东西的痛恨，始终是值得敬重的。当时是女子要求解放。而现在？是男子甘心做消遣品了。”针对胡秋原“只有人道主义的文学，没有狗道主义的文学”的话，瞿秋白指出：“中国只有狗道主义的文学，而没有人道主义的文学。”“人道主义的文学，据说是‘被压迫者苦难者的朋友’。可是，请问中国现在除了‘被压迫者苦难者’自己之外，还有什么‘朋友’？‘苦难者’的文学和‘苦难者朋友’的文学，现在差不多都在万重的压迫之下。这种文学不能够是人道主义的，因为‘被压迫者’自己没有资格对自己讲仁爱，没有可能也没有理由对压迫者去讲什么仁爱的人道主义。于是乎狗道主义的文学就耀武扬威了。”

卡夫卡曾经说：“拿破仑的手杖上铭刻着：‘我能摧毁一切障碍！’我的手杖上则写着：‘一切障碍都能摧毁

我!'"大学四年在失眠的昏睡中很快过去,我读过的不过是奥威尔的《1984》、卡夫卡的《审判》和瞿秋白的《多余的话》这点东西。也许还有一点点鲁迅,他教给我一点点中国历史知识:做稳了奴隶的时代和做奴隶而不得的时代;也许还有一点点马尔库塞,我喜爱他那种“大拒绝”的态度。当1984年我从武汉大学中文系毕业的时候,几乎已经丧失了语言的基本能力。我与言不由衷、皮笑肉不笑的现代汉语产生了深刻的隔膜。

30年代的小品文今天又重新发掘了出来,我不喜欢闲适幽默的林语堂,也欣赏不了周作人的平淡雅致。周作人留给我的一点印象在他再三咏叹永井荷风《浮世绘之鉴赏》:“使威耳哈仑感奋的那滴着鲜血的肥羊肉与芳醇的蒲桃酒与强壮的妇女的绘画,都于我有什么用呢。呜呼,我爱浮世绘。苦海十年为亲卖身的游女的绘姿使我泣。凭倚竹窗茫然看着流水的艺妓的姿态使我喜。卖宵夜面的纸灯寂寞地停留的河边的夜景使我醉。雨夜啼月的杜鹃,阵雨中散落的秋天木叶,落花飘风的钟声,途中日暮的山路的雪,凡是无常无告无望的,使人无端嗟叹此世只是一梦的,这样的一切东西,于我都是可亲,于我都是可怀。”

今天我们无法面对马克思和鲁迅这两大世界和民族的现代遗产,这是一个缺乏良知和知识的渺小时代。据说我们已经进入了“怎样都行”的“后现代”,跨入了没有历史的“后世纪”。这是否意味着我们将要摆脱一切人类历史文明的枷锁,成为“爱你没商量”的快乐“玩主”?我歆羡这世纪性的快乐,并借鲁迅的诗句以自勉:“破帽遮颜过闹市,漏船载酒泛中流。”

我高兴借助于本书的出版,向谢冕老师、孟繁华先

生、山东教育出版社、北京市文联领导与同志们以及我的妻子石益民致以感谢。